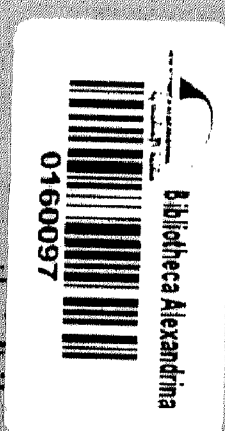
د. غـــالي شـــكري

ثورة المعتزل

دراســة في أدب توفــيق الحكيم








ثورة المعتزل
دراسة في أدب توفيق الحكيم

تصميم الغلاف :
نجدت قلعجي

د. غالي شكري



ثورة المعتزل

دراسة في أدب توفيق الحكيم

منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت

الإهداء

إلى ذكرى أنور المعداوي

الطبعة الاولى ١٩٦٦
الطبعة الثانية ١٩٧٣
الطبعة الثالثة ١٩٨٢

مقدمة الطبعة الثالثة

بعد أن صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب بقليل ، قامت الضجة الكبرى حول كتيب توفيق الحكيم « عودة الوعي » الذي صادر فيه على المرحلة الناصرية وقال أنه كان غائب الوعي طيلة عشرين عاما ، وانه يطالب بفتح ملف عبد الناصر ونظامه لأنه المسؤول عن كل ما حاق بمصر والعرب من هزائم .

كان ذلك عام ١٩٧٤

بعدها بثلاث سنوات قامت القيامة ، لأن السادات قام بزيارة القدس المحتلة ثم عقد اتفاقيات كامب ديفيــد ، واخيرا ابرم معاهدة الصلح المنفرد مع اسرائيل ... وفي هذه الخطوات كلها كان توفيق الحكيم رائد الكتاب المصريين الذين آيــدوا الرئيس وباركوا الصلح .

هنا ظهر موقفان حاسمان من توفيق الحكيم وفنه ، أولهما يقول بأن الحكيم لم يتغير قط ، هكذا كان قبل الثورة الناصرية ، وهكذا كان اثناءها ، وها هوذا الآن يفصح عما لم يكن يستطيع التعبير عنه في بعض الأوقات ... ولكن الرجل هو هو لم يتغير قط طيلة ستين عاما من الكتابة .

وللحق ، فقد عثر اصحاب هذا الموقف في ماضي الحكيم على ما يؤيد وجهة النظر هذه بكثير من الاستشهادات والمواقف .

وقال اصحاب الموقف الثاني : كــلا ، ليــس هذا صحيحا ، فقد وقف الرجل في الماضي ضد الفاشية وكان الالمان في العلمين بالقرب من الاسكندرية ، وانه استلهم التراث العربي الاسلامي في معظم ما كتب ولم يكتب حرفا بالعامية ايمانا منه بالفصحى الميسرة ، وانه قاوم الاجهزة وطغيانها في الزمن الناصري ووقف الى جانب الشباب في زمن السادات ... وبالتالي فما بدر منه عام ١٩٧٤ وبعدها وعام ١٩٧٧ وبعدها ليس اكثر من انقلاب شامل من جانب الرجل على نفسه وقد خان تراثه قبل ان يخون أمته .

أين كنت من هذين الموقفين ، وانا صاحب أول كتاب متكامل عن توفيق الحكيم صدر للمرة الأولى عام ١٩٦٦ ؟

في كتابي « من الارشيف السري للثقافة المصرية » (ط أولى ١٩٧٥) جواب على سؤال « عودة الوعي » . وفي كتابي « اعترافات الزمن الخائب » (ط اولى ١٩٧٩) جواب على سؤال « الصلح مع اسرائيل » .

واحب هنا ، لمن يقرأ كلا الكتابين ان اوجز الجواب على السؤالين هكذا :

- ليس صحيحا ان هناك « توفيق الحكيم » واحد ، لم يتغير طيلة اكثر من نصف قرن . وليس هناك كاتب غيره في اي ادب من اداب العالم لم يتغير . كل كاتب ، كانسان ، يتغير ، وكمثقف يتغير أيضا . مع ذلك يبقى صحيحا ان ثمة محاور رئيسية في حياة كل فنان او مفكر نادرا ما تتغير .

وعندما يكتب الحكيم « عودة الوعي » قائلا انه كان غائب الوعي عشرين عاما ، فانني والقراء معي لا نقيم لهذا الكلام وزنا ، لأن ما انتجه في العشرين عاما قد استقل بتأثيره الموضوعي عن « اراء » صاحبه التالية . ان العمل الفني والفكري لا يعود ملكا لصاحبه بعد صدوره ، وانما هو يؤدي دوره الفاعل في النفوس والعقول بغض النظر عن التطورات الشخصية لصاحبه .. خاصة وانه اذا كان قد غاب عن الوعي فعلا ، لكان عليه ان يكون شجاعا كما فعل بعض الكتاب في كل الأزمنة ، ويحرق كتبه في أوسع ميادين القاهرة ويحرم على الناشرين طبعها ويناشد القراء اتلافها اينما وجدت .

وهو الأمر الذي لم يحدث الى اليوم ، بل لا زال توفيق الحكيم يعيد طبع ما انتجه خلال العشرين عاما الناصرية ، ويسجل عناوينها في قائمة مؤلفاته المنشورة في صدر كل كتبه الجديدة . ومعنى ذلك ببساطة انه يعترف بها .

يعترف بـ « السلطان الحائر » و « الصفقة » و « الايدي الناعمة » و « ايزيس » و « يا طالع الشجرة » و « الورطة » و « بنك القلق » و « رحلة الغد » و « الصرصار ملكا » و « الطعام لكل فم » و « رحلة الربيع والخريف » وغيرها مما يشكل العصر الذهبي لانتاجه ... فلو ان المؤرخ حذف هذه الأعمال من عمر توفيق الحكيم الادبي والفني ، ماذا يتبقى له مما كتبه ايام الملك فاروق أو ايام الرئيس السادات ؟ لا شيء ، سوى ما يحمل قيمة تاريخية في الماضي ، أو ما يحمل موقفا سياسيا في الحاضر .

والاعمال الاولى التي تحمل قيمة تاريخية ، هي اعمال وطنية تعادي الاستعمار ولا علاقة لها باسرائيل التي لم تكن قد وجدت . والاعمال الجديدة — أين هي ؟ التي تحمل موقفا سياسيا ، كعودة الوعي ، لن يبقى منها شيء ، لأن الحكيم في اي وقت لم يكن رجلا سياسيا . اما بعض الاعمال التي قد تتحدى الزمن لبعض الوقت ، فهي التي انتجها حين كان « غائب الوعي » كما يصف نفسه . واذا كانت غيبة الوعي تدفعه لكتابة مثل هذه الاعمال ، فليت وعيه يستمر غائبا

ان « عودة الوعي » ليست اكثر من منشور سياسي مبتذل سوف ينساه عن ظهر قلب ، اما الأعمال التي نادت بالعدل الاجتماعي والحرية فسوف تبقى شاهدا ضد « الوعي العائد » للحكيم .

ولعلي لم أعرف كاتبا ظلم نفسه كتوفيق الحكيم ، فهذا الرجل الذي يدعي انه كان غائب الوعي هو الذي كتب « السلطان الحائر » عام ١٩٥٩ (وهو تاريخ ذو مغزى في الرحلة الناصرية) يندد بالسيف وينتصر للقانون ، في وقت صعب تناقضت فيه الثورة مع اكثر من فريق سياسي ، وكانت تلجأ في حل التناقض الى ايسر الحلول وهو السجن والمعتقل . كان كاتبا شجاعا كامل الوعي حين اعلن بأعلى صوت ان حيرة السلطان يجب ان تتوقف باتخاذ جانب القانون ونبذ منطق السيف .

وكانت الدولة الناصرية ايضا من الشجاعة بحيث وافقت الرقابة على نشر المسرحية ووافق المسرح على عرضها .

وفي عام ١٩٦٦ قبيل الهزيمة بعام واحد نشر الحكيم في اوسع الصحف المصرية انتشارا — الاهرام — مسروايته «بنك القلق» التي نقد فيها اجهزة الأمن نقدا مباشراً وحذر القيادة السياسية من ان غياب حرية المواطن يقود حتما الى فقدان حرية الوطن .

وللمرة الثانية ، كان رجلا شجاعا . وكانت الدولة الناصرية في مستوى المسؤولية الأدبية ، فوافقت على نشر «المسرواية» في الصحيفة والكتاب .

لم يفقد الرجل وعيه كما نظن ، أو كما يريد للبعض ان يظن .
ولست أريد ان اذكر « المآثر » الناصرية على توفيق الحكيم حتى انه

اصبح في ذلك الوقت « مؤسسة مستقلة » نقدها من المحرمات . في عام ١٩٥٧ كان المرحوم رشدي صالح قد بدأ ينشر عدة مقالات في نقد الحكيم ، فما كان من عبد الناصر الا ان صرح « لقد تأثرت برواية عودة الروح » ومنحه ارفع وسام في الدولة ، واصدر الاوامر بوقف الحملة النقدية في جريدة الجمهورية » .

وفي العهد الناصري ايضا تحولت اعماله الى مسلسلات اذاعية وتلفزيونية وافلام سينمائية وعروض مسرحية ، وتقررت كتبه بمئات الالوف من النسخ على برامج التعليم ، مما جعله يصبح خلال تلك الفترة من اصحاب الملايين ، الأمر الذي لم يحظ به اي كاتب في مصر كالعقاد او طه حسين .

وليس هذا عيبا ، واي اديب يستحق اكثر من ذلك .

وهو ليس مطالبا برد الجميل ، ولا أي اديب اخر ، لأنه حق وليس منحة .

واكثر من ذلك ، انه كان مصيبا في نقد اجهزة الدولة عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٦ كما كان مصيبا في دعم الاتجاه نحو الاشتراكية حين كتب « الطعام لكل فم » .

ولكنه بالقطع ، لم يكن غائب الوعي حين كان ينقد او حين كان يؤيد او حين كان يغتني بمكافات النقد والتأييد .

لذلك ، لست اجد نفسي مع الذين « اكتشفوا » جذور الموقف الراهن للحكيم في « كل » اعماله ومراحله منذ بدأ يكتب .

ولكني ايضا ، لست مع القائلين بانه كان الخير المطلق في الماضي ، وقد انقلب راسا على عقب .

● توفيق الحكيم جزء من ظاهرة اشمل ، فالى جانبه يقف نجيب محفوظ وحسين فوزي على سبيل المثال لا الحصر ، ولا يمكن اتهام هؤلاء الناس بأنهم « غيروا مواقفهم فجأة مقابل المال او الأمن » فليس من بينهم فقير او يمكن الاعتداء عليه .

إنهـــم ابناء جيل شارك بفكره وفنه في التمهيد للثورة . ولكن التكوين الروحي لهذا الجيل كان قد تم انجازه في رحاب ثورة سابقة ، حتى ثورة ١٩١٩ بقيادة سعد زغلول . حينذاك كان « الجلاء والدستور » هما محور العمل

الوطني المصري. وكانت الوطنية المصرية هي العصب المركز الحساس في العقل والوجدان . لذلك كان التراث الفرعوني في الآداب والفنون المصرية حينذاك دائرة رومانسية تحتمي بالمجد الغابر في مواجهة الحضارة القاهرة . وكان الفكر الغربي هو الوجه الآخر للعملة ، أي محاربة الغزاة بأسلحتهم ، فكما أنهم تقدموا لدرجة الغزو ، بالفكر والتكنولوجيا ، علينا ان نتعلم منهم لنطردهم ونصبح مثلهم .

هكذا كان تفكير الأعيان والتجار والموظفين وأصحاب الشركات من محمد علي الى ثورة ١٩٥٢ . وهو الفكر الذي تبدى في معادلة التوفيق بين التراث والعصر . وكانت الطبقة الوسطى التي نشأت أصلا في حضن الاستعمار ومن رحم الاقطاع ، هي اكثر الشرائح الاجتماعية المصرية احتفالا بهذه المعادلة . غير ان التراث الذي بدا لجزء منها هو الاسلام ، نبذته المصالح المضادة لتركيا و « جامعتها الاسلامية » وازدهرت التيارات الاخرى التي تزاوج بين التراث الفرعوني والغرب في وقت واحد . لأن التيار القومي العربي كان بالغ الضعف بسبب النشأة الانفصالية للبرجوازيات العربية .

كان هذا التيار في النقد والثقافة والسياسة المصرية من ابرز التيارات الوطنية ، لأنه كان الأكثر تعبيرا ـ في الآداب والفنون ـ عن معنى « النهضة » و « التقدم » و « الحضارة » لدى الطبقة الوسطى الصاعدة .

وفي هذا السياق كان توفيق الحكيم من رواد هذه « النهضة » بعد ثورة ١٩١٩ فقد كتب « عودة الروح » و « اهل الكهف » و « يوميات نائب في الارياف » و « الرباط المقدس » في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ، ليؤكد على هذا المعنى للنهضة والتقدم والحضارة : نهضة مصر ذات التاريخ الفرعوني (عودة الروح) وعودة القديم الحتمية إلى الاكفان لأن الجديد قد ولد (اهل الكهف) وضرورة الالتفات الى الفلاح ـ الثروة المدفونة في الريف الاقطاعي (يوميات نائب) وقضية الجنس في « الرباط المقدس » .

في الثورة الناصرية تحقق الحلم ، ولكن على نحو مغاير : الاصلاح الزراعي والتصنيع والجلاء والتنمية الاقتصادية ، كلها احلام الطبقة الوسطى منذ ثورة ١٩١٩ وقد اخذت طريقها التدريجي الى التحقق .

ولكن هناك أمرين : أولهما لم يتحقق ، والثاني جديد ولم يكن حلما في خيال الطبقة الوسطى او ضميرها. اما الأول الذي لم يتحقق فهو الليبرالية البرجوازية . اما الذي تحقق ولم يكن واردا في جدول اعمال البرجوازية فهو اتساع الدعوة القومية العربية وتجسدها حينا من الزمن في دولة الوحدة .

ومن المفيد التذكير هنا ، بأن توفيق الحكيم بالذات ـ وانصافا للتاريخ ـ لم يكن قط من انصار الليبرالية الوفدية أيام الملك ، بل هو صريح فكرا وفنا في معاداة التجربة الديموقراطية القصيرة في ذلك الزمن . وهو صاحب فكرة « الكل في واحد » التي جاءت في رواية « عودة الروح » والتي اعلن الرئيس عبد الناصر تأثره بها . لذلك اجدني اتحفظ كثيرا اذا قلت ان الحكيم احد الرجال الذين « فجعوا » في حلم الديموقراطية الذي لم يتحقق مع الثورة . غير انه طالما كتب « السلطان الحائر » و « بنك القلق » نستطيع الايحاء بحذر انه كان بهذا القدر او ذاك احد أبناء الجيل الذي فقد احد احلامه الرئيسية في مسيرة الثورة المعقدة .

غير ان الفاجعة الحقيقية كانت في « الحلم » الذي لم يحلمه ذلك الجيل ، وهو القومية العربية .

كانت الوطنية المصرية بالثورة قد استنفدت اغراضها واشكالها وافاقها القديمة . كان المشهد الاجتماعي في الاربعينات قد تغير ، ولم تعد الطبقة الوسطى وحدها سيدة المسرح . وفي غمرة تراكم الاحداث بين معاهدة ١٩٣٦ وحريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ تبين الارتباط الجنيني بين وجهي قضية الثورة : الوجه الوطني بالجلاء والوجه الاجتماعي بتغيير السلطة . واقبل عام ١٩٤٨ ليؤكد وجها ثالثا كان خافيا هو الوجه القومي العربي .

لم يكن جيل ثورة ١٩١٩ أو جيل ما بين الحربين الذي ينتمي اليه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وحسين فوزي قد تكون في ضوء هذه المتغيرات المتلاحقة لمفهوم الوطنية المصرية ورؤيا الاستقلال . كانت « اسرائيل » قد ولدت ، ولكنها بقيت في مخيلة ذلك الجيل وكأنها حدث خارج السياق . حتى حين ضربت غزة في فبراير ١٩٥٢ بدا الأمر غريبا او عدوانيا على اكثر تقدير ، وحين شاركت في عدوان السويس بدت اسرائيل كشريك استعماري للغرب في حملة تأديبية لمصر التي جرؤت على تأميم القناة . وحين وجهت ضربتها الاستراتيجية عام ١٩٦٧

بدت اخطاء النظام والعروبة هما السبب الأول ، وتأتي اسرائيل باحتلالها « لسيناء » في المقام الثاني .

لم يكن الجيل قادرا على تجاوز نفسه او التاريخ ، فقد ولد وعاش وناضل وتكون في ظل رؤيا محددة هي الوطنية المصرية ذات التاريخ الرأسي المتجه غربيا . واقبلت الرؤيا الجديدة لتضيف التاريخ الأفقي المتجه شرقا ، فوقع التناقض الحتمي ، ولكنه التناقض السلمي . لم يكن الحكيم او محفوظ أو فوزي او من شابههم ، من الشيوعيين أو الاخوان المسلمين او الوفديين ، فلم يصب احدهم مكروه في الرزق أو الأمن ، خاصة وانهم لا يشتغلون اصلا بالسياسة العملية او الحزبية . لذلك كان هناك اتفاق جنتلمان غير مكتوب ، وهو نسيان الحلم الذي لم يتحقق (الليبرالية البرجوازية) والحلم الذي لم يكن واردا (القومية العربية) .

وظل الاتفاق ساري المفعول دون حوار ، أو أنه كان الحوار المستحيل . بقيت اسرائيل في مخيلة الجيل «معتدية على الحدود المصرية » لا عدوا قوميا ، وأصبح الدعم لثورة الجزائر أو اليمن أو الوحدة مع سوريا سعيا امبراطوريا للهيمنة على الجيران ، لا عملا قوميا .

وساعدت الثغرات الفادحة الثمن في البناء الاجتماعي الداخلي على الغزو الصهيوني فكانت الهزيمة عام ١٩٦٧ نهاية مرحلة وبداية اخرى ... لم تسجل رسميا الا في مايو ـ ايار ١٩٧١ حين انفرد السادات بالسلطة ، وبدأ الانقلاب التدريجي على المرحلة الناصرية . حينئذ وجد توفيق الحكيم وابناء جيله انفسهم في بيئتهم الطبيعية ، وخاصة بعد حرب ١٩٧٣ فقد انزاح الحلم الذي لم يرد على مخيلتهم (العروبة) وعادت الوطنية المصرية الى المفهوم الرأسي المتجه غربا ، تحقق الحلم الذي لم تحققه الناصرية (الليبرالية كما يتوهمون في عصر السادات) . بل تحقق هذا الحلم ـ بتعدد الاحزاب ـ دون ان يجيء بالملكية او الاحتلال البريطاني ، وقد تحقق السلام مع اسرائيل التي ستنسحب من سيناء .

هكذا يجود التاريخ ، بشكل استثنائي ، بأن يعيد نفسه ، ولو في صورة هزلية لا يهم . فالأهم ان السادات قد استطاع في وهم جيل رائد من مفكري

وادباء مصر ، ان يلغي عشرين عاما من التاريخ ، وان يصل بين العصر السابق للثورة والعصر الجديد وكأنهما عصر واحد من مرحلتين : مرحلة الحلم ومرحلة التحقق . وما بينهما ليس اكثر من كابوس وقد رحل . فلا المشهد الاجتماعي لمصر ذاتها قد تغير ، واسرائيل ليست اكثر من جارة متحضرة ، والفلسطينيون يستحقون العطف ، والعرب بدو او برابرة لا يستحقون الحرب من اجلهم . أما مصر ذات التاريخ الفرعوني العريق فلها اكثر من لقاء مع التاريخ اليهودي العريق ، واكثر اكثر من لقاء مع الغرب الذي لم يعد حضارة قاهرة ولم نعد نحاربه باسلحته ، بل أمسينا جزءا منه ، فنحن « قطعة من اوروبا » كما تمنى الخديوي اسماعيل منذ اكثر من مائة عام .

انه رؤيا الطبقة الوسطى ومفهومها للوطنية المصرية قبل ثورة ١٩٥٢ وعلى مدى قرن ونصف الى ايام سعيد باشا . وما يعرفه السادات ولا يدركه توفيق الحكيم ان هذه الرؤيا وذلك المفهوم قد انتهيا من الوجود الواقعي لشعب مصر العربي ، وان الطبقة التي يتوهم ذلك الجيل انه يعبر عنها قد تغيرت تماما ، ولم يعد متعلقا بذلك المفهوم الرومانتيكي للوطنية المصرية الا وكلاء الاستيراد والتصدير .. وهؤلاء لا يشكلون طبقة في الارض المصرية ، في الانتاج الوطني المصري . إنهم « حالة » عابرة لا تكنس التاريخ بل التاريخ هو الذي سيكنسها و « كابوسها » معها .

ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنيا عن الابداع ، لأن رؤياه الفكرية — مع جيله — توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، الا مواقف سياسية ، تنسجم تماما مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوما طويلا ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعيا مع الثورة ، ولم تبعث قط الا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا انتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائدا في تاريخ الادب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكيا ثوريا ، وقد كف الحكيم

عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وداعبته سخريات التاريخ .

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من ادب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الاكبر من حياته وفنه وفكره ، اما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فانه ليس جديرا بالتوقف الا حين تكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

د . غالي شكري
باريس ١/٦/١٩٨١



مقدمة الطبعة الثانية

لعله ليس جديدا القول بأن توفيق الحكيم ظاهرة فريدة في أدبنا الحديث . ذلك انه ربما كان الوحيد من بين أبناء جيله الذي استطاع مواصلة العطاء منذ بدأ يكتب حتى الآن ، اي بعد أن تجاوز السبعين ، على مدى نصف قرن أو يزيد . وربما كان الوحيد ايضا في ريادته للعديد من الأشكال الفنية التي استقرت في الوجدان العام والتراث الادبي معا ، ولم تعد تراثا فحسب ، بل اضحت سياقا متدفقا كل يوم . ولكن الجديد حقا هو أن توفيق الحكيم طيلة هذا العمر الأدبي والفني كان مجربا اولا وقبل كل شيء .. فحصاده اقرب لأن يكون مجموعة تجارب لم يضع لها نقطة الخاتمة بعد . أما نقطة البداية فظلت دوما هي تجديد الحياة بتجديد عصارتها الفكرية والجمالية ، فالجمود عنده هو الموت . لهذا نراه في السبعينات يحاول الانصات بكل ما أوتي من قوى وامكانيات الى دبيب « الجديد » من حوله ، سواء كان هذا الجديدمن ارض مجتمعه او مما تصطخب به الدنيا في العالم الخارجي . وقد تخفق محاولته أو تنجح ، ولكنه في جميع الأحوال لا ينعزل عن مجرى الحياة الدافق . وهو في جميع الأحوال كذلك ، لا يتخلى عن مجموعة من الضوابط التي جعل منها بوصلته الهادية بين تيارات البحر المتلاطمة الأمواج .

أول هذه الضوابط هو ايمانه العميق بمصر ، حضارتها وشعبها وتاريخها . ايمان الحكيم بمصر هو عصب الأدب والفن الذي يكتبه ، عصبه الرئيسي . انه يرى في مصر ، أرضا وناسا وتراثا ، قلبه النابض بالحياة ، أو هي المعنى الذي تنطوي عليه الحياة ، وبالتالي فهي تستحق أن يعيش من اجلها الانسان ، وان يضحي في سبيلها بكل ما يملك . مصر عند توفيق الحكيم ليست حدودا جغرافية فقط ، وانما هي وطن روحي في عمق الاعماق . وقد يكون هذا الايمان بمصر ، ايمانا ميتافيزيقيا ، أو رومانسيا ، سمه كما شئت . ولكنه ابدا لم يكن في

يوم من الأيام ايمانا عنصريا . وهنا يجيء الضابط الثاني بين الضوابط التي تحكم عقله ووجدانه ، وهو الايمـان العميـق بالحضارة الانسانيـة ، أيا كان المركز الذي اتخذته بالأمس أو اليوم او غدا ، في مصر او اليونان أو أوروبا أو الشرق . انه يرى الحضارة الانسانيـة وحدة واحدة بناها الانسان ولا يـزال يبنيها في كل زمان ومكان . ولا فضل لانسان علـى آخر الا بمقـدار ما يقـدمـه لهذه الحضارة من جهد وابداع . والبشر جميعـا شركاء فـي الحضارة الانسانيـة المعاصرة ، مهمـا كان موقعها في الشرق أو الغرب في الشمـال او الجنوب . ذلك أن الحضارة الحديثة ليست حضارة أوروبية خالصـة ، ونسبتهـا الـى أوروبا أو الغرب عامة انما هو نتيجة ازدهارها الحالـي في هذا المكـان من العالم . ولكـن الحضارات السابقة بما فيها حضارتنـا نحـن المصريين قد أسهمت في تكويـن وتشكيل هذه المرحلـة الاوروبيـة . وبالتالـي فمـن حقنـا أن نأخذ عنها كما سبق وأن اعطيناها، بل انـه ليـس حقا فحسب وانمـا هو ضرورة تاريخيـة لمن شاء التقـدم بـديلا للانقراض .

وثالث هذه الضوابط هو ايمان الحكيم العميـق بالديمقراطية ، بأوسع معانـي الديمقراطيـة ، فالحرية لديه لا تتجزأ والا كانت شكلا بلا مضمون ، والا كانت قنـاعا زاهيـا لوجه دميـم ، والا كانت لعبة سياسية للتخديـر الاجتمـاعـي . من هنـا فهـو يختلف مـع المضمـون البرجـوازي للديمقراطيـة حيث تصبح الليبراليـة لافتة براقة تخفـي جريمة النـهب الرأسمـالـي المنظم . انه ضد الفاشية الجديدة أيا كانـت الشعـارات الزائفـة التـي ترفعها . وهو أيضا وفي نفس الوقت ضد الدكتاتورية باسم العدل الاجتمـاعـي ، لأنه يعلم مقدما أن للديمقراطية عيوبها التـي لا علاج لها الا بمزيد من الديمقراطية . وكذلك ، فان العدل الاجتمـاعـي في جوهره هو تجسيـد لأوسع معانـي الديمقراطية واعمقها واشملها : ديمقراطـية الجمـاهير الصانعة للحياة .. فاذا تناقض العدل مع الديمقراطية ، فالعيب ليس فيهمـا وانمـا في الفهم الناقص لمعنـى العدل ومعنى الديمقراطية . وليس البديل قطعا هو الدكتاتورية ، لأن الدكتاتورية هـي التـي تتناقض تناقضا جذريـا مع العدل الاجتمـاعـي .

تلك هـي الضوابط الرئيسية الثلاثة التـي تشكل فيمـا بينها بوصلة توفيق الحكيـم في الفكـر والعمل . والحكيـم ، فوق أنه ظاهرة فريدة في أدبنـا الحديث ، فـهو ظاهرة تاريخية ، بمعنـى اننا لا نستطيـع الوقوف

علـى جوهره الثابت الا في سياقة التاريخي المتحرك . ومن هنا كان العنصر المنهجـي الأول في هذا الكتاب هو رؤية الحكيم في تطوره ، لا بمعزل عـن المجتمع ولا بمعزل عن خطواته داخل هذا المجتمع . ان اقتناص احدى المراحل في حياته وتعميمها واطلاق القول فيها هو خطأ فكري فادح ، وانما النظـر الـى حلقات هذه الحياة في سلسلة واحدة هو المنهج الذي يحمينا من الزلل في الوقوع بيـن براثن الاطلاق والتعميم . ولقد اثبت الحكيم بمواقفه العمليـة أنه يتجاوز نفسـه دائما ، وبالتالـي تجـيء تجاربه الفنيـة انعكاسا حيا عميقا لهذا التجاوز الدائم للنفس . وهو في تجاوزه لا يتنكر لماضيه وتراثه ، وانما يدعمه ويطـوره في ان ، انـه على الأقـل يقدم البرهان على ان التطور الشخصي للمفكر والفنـان احتمـال قائـم على الدوام مهمـا بلـغ من العمـر .

ومنذ أواسط الستينات ، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، قدم الحكيـم مجمـوعة من الشواهد الفكرية والفنيـة والعملية علـى صحة المبدأ القائل بان الارتباط الحـي الدينا ميكـي بيـن الكاتب وشعبه ، وبينه وبيـن عصره هو الباعث الحقيقـي والأول لتطوره ... ومن هنا رايت أن اضيف الـى هذه الطبعـة الجديدة فصلا تابع خطوات الحكيم الأخيرة ، التي حاول فيهـا بكـل ما يستطيـع ، أن يقترب من روح أمتنا وروح عصرنا . وقد اتبعـت في هذا الفصل منهجـا مغايرا للمنهـج السائد علـى طول الكتاب من ناحية الشكل ، فقد اعتبرت ما كتبه من مسرح او قصص حوارية أو مقالات شيئـا واحدا لم أفصل بينه لتمايز أطره الفنية . وانما اتخذت هذه الأشكال جميعها هوامش للتدليل علـى رؤى الحكيم الجديدة في الفكر والفن .

وقد اسعدنـي عنـد صدور الطبعة الأولـى من هذا الكتاب ، انـه استقبـل مـن النقاد والقراء استقبالا اعتز به . وأيا كان الخلاف في وجهات النظـر التـي ابداها البعض ، فان الخلاف ذاته كان دليلا علـى ضرورة التقييم الشامل لفكرنا الأدبـي الحديث من ناحية ، وعلـى أن فكر الحكيم وفنه من الخصوبة حقا بحيث أنه يحتمل العديد من الاجتهادات في التفسـير والتـأويـل .

د. غالي شكري

مارس (اذار) ١٩٧٣



مــدخــل

لا أدري متــى حدث ذلك علــى وجه التحديد ، حين تأملت ظاهــرة غريبــة في حياتي الأدبيــة ، وهي أن موقفي من أدب توفيق الحكيم يتســم بسلبيــة واضحــة . فانني لم اكتب عنه مقالا واحدا ، ولم اكن أقرأ لــه بانتظام ، وانما كنت اتابع من انتاجه تلك الأعمال التي تثير الشغب بين النقاد. والحق أنني كثيرا ما ملت الى الجناح النقدي المعادي للحكيم في اتجاهــه الفكري ، وكثيرا ايضا ما اتخذت موقف اللامبالاة من أعمال هذا الفنان الغارق الــى أذنيــه — في تصوري حينذاك — في دنيا المطلقات المجردة بعيدا عــن الواقــع اليومــي لحياة الشعب في بــلادي .

أستطيــع أن أقول ان هذا الموقف **اخذ من عمري عشر سنوات كاملة تبدأ حوالــى عام ١٩٥٢** . وهي الفترة التي عبرت عن نفسها في كتابــي **« سلامة موســى وأزمة الضمير العربي »** ومقدمة **« ازمة الجنس في القصة العربية »** ومعظم فصول **« كلمات من الجزيرة المهجورة »** . وكلها تعبر عــن لحظة الاكتشاف الأولــى للمنهج العلمــي في فكرنا الحديث . واللحظــات الأولى تتسم دائما بالحماس المفرط والمبالغة المسرفة ، وهي من سمـــات الحرص علــى « ايمان ما » تمكنت جذوره في القلب والعقل حتى خيل لي أنني عثرت علــى المفتاح السحري لحل الغاز الوجود وفك طلاسم الكون . وانتاج تلــك المرحلة كلها يتصف أولا بهذا النوع من الارتياح والثقة ، وهي تتضــح في درجة الاطلاق والتعميــم والحسم التي تتفاوت حقا من عمل الى آخر ، ولكنها في النهاية تشكل طريقا ما الــى فهم المنهج العلمــي اقرب ما يكون الــى الطريق الميتافيزيقــي أو الطريق الوجدانــي العاطفــي ، وان شئت فسمــه مزيجــا من الميتافيزيقا والعاطفــة !

كيف تم ذلك ؟ كيف يمكــن أن يجمع الكاتب بين طريقين متناقضين في وقت واحد ؟ اننا لــن نستطيــع ان نفهم الأمر علــى النحــو الصحيــح الا اذا وضعنــا أيدينا علــى أسرار عمليــة التفاعل بيــن الفكر والواقــع بشكل عام ، وبيــن المفكر وواقعه بشكل خاص .

ولعله من الملاحظات الشخصية التــي تؤكد ضرورة طرح القضية

علــى هذا النحو ، هو أن انتاج تلك المرحلة الأولــى في حياتي الأدبية قد نال استحسانا بصورة من الصور من أغلب الأدباء « المجايلين » لسنــي ، وهذا يعنــي ان تلك الكتابات كانت تشبع فيهم نزوعا معينا يشبه ذلك النزوع الذي تولد في نفسي قبيــل ان أبلــغ العشرين . وهو نزوع الجيل الذي ولد فيمــا بيــن الحربيــن العالميتيــن ، في سنوات الدمار الاقتصادي الشامل ، والانهيــار السياســي والتحلل الاجتمــاعي ، حتى لم يعد هناك أمل سوى ذلــك النور القادم من الشرق ، من بين نيران أول ثورة اشتراكية في العالم .

وبقدر ما اصبحت الاشتراكية ــ في القرب منها أو البعد عنها ــ معيارا أمينــا صادقا لضمير هذا العصر ، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضة ترحيبــا بهذا الأمل العظيم ، وأمسى النضال من أجل الاشتراكيــة لكــي تعم بلادنا والعالم ، هــو غذاؤنا اليومــي ، بل هو قضية حياتنا أو موتنا . وبقدر ما تحتــوي الاشتراكيــة علــى جانبها الانسانــي ، تحتوي أيضا على جانبها العلمــي ، بغير أن تتناقض انسانيتها مع قوانينها العلمية ، بل ان هـــذه القوانيــن لم تكــن الا اكتشافا لانسانيــة الانسان .

واتسعت القلوب الصغيرة بيــن ضلوع أبنــاء جيلي للجانب الانساني وضاقت عقولنا الصغيرة عن استيعاب جانبها العلمــي . وكان طبيعيـــا لذلك أن يتعاظم حماسنا وأن تقل معرفتنا ، ومن ثم كان طبيعيا أن يتسلل الينــا الجمــود العقائدي في يسر وليــن ، وأن يتحول المنهج العلمــي من حيث المضمــون الــى فكرة ميتافيزيقية تلبــي احتياجات الحس الدينــي الواثق المطمــئن ، ومن حيث الشكل الــى وجدان عاطفــي يجسد عذاب الحــرمان الطويل الذي عانيناه ــ في غالبيتنا ــ أثناء طفولتنا ، وكنا ما نزال نعانيه في صبانا وشبابنا . لقد تكاثفت حقا ظروف عديــدة مريرة في خنــق الاشتراكيــة والفكــر العلمــي ، كما تضافرت ظروف أخرى في خنقنــا نحــن ، وهكذا تجسم الخلل في أجهزة الارسال والاستقبال علــى السواء .

كانت الاشتراكية والفكر العلمــي يعانيان من ويــلات الحصـــار الاستعماري الذي يطوق الفكر والتجربة أو النظرية والتطبيق بسياج يحول بينهــا وبيــن الشمس . لذلك ضلت طريقها حينا ناحية اليسار وحينــا ناحيــة اليميــن ، ولكن الحصيلة الختامية كانت النظام الستالينــي . وهو تــورم يساري في ظهــر الحركة الاشتراكية ، حماها زمنا طــويلا مـــن غائلة التطويق الاستعماري المحكم ، وعوقها زمنا آخر لم يكتب له البقــاء الطويــل . وفي كلا الحالين لم تنج الاشتراكيــة من آثار عبادة الفـــرد

والانغلاق على الذات والابتعاد الى حد كبير عن حركة الفكر العالمي المعاصر بكل ما يشتمل عليه هذا الفكر من محاولات جديدة لفهم العالم .

أما نحن أبناء ما بين الحربين فقد تلقينا تراث الانحراف اليساري في التجربة العالمية مع ظروف جديدة تماما على عالمنا المعاصر فقد ظهر النظام الاشتراكي كقوة عالمية لها خطرها في الثقل العالمي ، وتطورت العلوم الحديثة فدخلت الانسانية عصرا تاريخيا جديدا هو عصر الفضاء ، وظفرت معظم بقاع الكرة الأرضية باستقلالها ، ولم تعد البرجوازيات الوطنية تلقي بعلم الاستقلال في الوحل ، لم يعد من المحتم ان تخون الثورة، بل راحت توالي اجتهاداتها في خلق تجربة اجتماعية جديدة تقهر بها رواسب التخلف والقهر الأجنبي معا . ولم تجد أمامها سوى حل واحد هو الاشتراكية . ولكن الطريق الى هذه الاشتراكية لم يعد واحدا. أضحت هناك طرق عديدة ووسائل عديدة الى الاشتراكية ، كشفها الالتحام الوطني مع الواقع الاجتماعي المتطور والمناخ الحضاري المتقدم في عالمنا المعاصر . هكذا ووجه الجيل الثوري الجديد بظاهرة نوعية مختلفة عن ظواهر العالم القديم الذي أثمر المسلمات الرئيسية والتفصيلية في مقولات الفكر العلمي . ولم تكن مقومات القدرة على الخلق والكشف في مستوى الحصيلة النظرية والتطبيقية من الفكر العلمي الوافد علينا ابان انحرافه اليساري . كانت حصيلتنا من التضخم اليساري أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار . كذلك لم تكن هذه القدرة في مستوى التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية التي تزينت بها بلادنا منذ عصور الانحطاط . كانت حصيلتنا من التخلف والقهر أكبر من أن تناضلها قدرتنا على الابتكار .

وهكذا استجبنا للتحديدات المسبقة في ظل ظروفنا المريرة ، ظروف التخلف والفوضى الحضارية والقهر الاجنبي . لم نستطع ان نتلبس بروح الفكر العلمي ونضيف اليه أبعادا جديدة مستقاة من واقع التجربة الجديدة ، وانما تورطنا في أحبولة الشكل والمظهر دون أن نتعمق المضمون والجوهر . لهذا السبب قلت اننا في السياسة وفي غيرها من العلوم الانسانية ، كنا أقرب الى الفهم الميتافيزيقي للمنهج العلمي ، وأقرب الى الوجدان العاطفي ، أو الى ذلك المزيج المركب من الميتافيزيقا والعاطفة . كانت حالتنا بالضبط هي حالة انفصال بين الشكل والمضمون ، حالة التقوقع داخل النصوص بين الحروف الميتة دون

الولوج الــى علم التجربة الحية التــي صاغتها هذه النصوص ، التجربة التــي أعطت الحروف حياتها وحيويتها وبالتالــي مرونتها وقابليتها لكــل ما يضيفه «الخاص» الى « العام » من سمات تثري النظرية والتطبيق جميعا.

ولقد أدى انفصال الشكل عن المضمون الــى ازدواجات فكريــة غاية في الخطورة بيــن الاجيال المناضلة تحت راية الفكر الاشتراكــي . فقــد تعددت الطرق اللاعلميــة لفهم المنهج العلمــي ، وأصبحنا نرى من يمارس اسلوبا براجماتيا أو ميكيافيليا أو مسيحيا في تطــبــيق قواعد الفكـــر العلمــي . ولم تكــن النتيجــة في مجال الفكر وفي مجال الواقع علـــى السواء الا مجمــوعة من الأخطاء تؤدي الــى مجمــوعة جديدة من الأخطاء التــي تولد بدورها اخطاء جديدة وهكذا . وكانت النتيجة بطبيعة الحال هي العزلة الكاملــة عــن تطورات العالم المعاصر ودلالات هذا التطور فـــي ميــدان الفكــر العلمــي ، وانعكاسات الثورات النظرية والتطبيقيــة على واقعنــا المحلــي وتجربتنــا الخاصة .

هذه العزلة وحدها بكل ما تمــلك من مظاهر التفتت والانطواء واحيانا اليأس ، هــي الحافة التــي ايقظت أقدامنا علــى مدى التهرؤ المنهجـــي في أرضنا الفكرية . ولكن بمقدار ما كانت علــيه حالتنــا مــن ســـوء بــالغ ، دبت اليقظــة الثورية في اوصالنا تغير حياتنا رأسا علــى عقب . ليس في السياسة فحسب ، بل في كافة مسارب وجودنا . انزاح عن كاهلنا عبء الانحــراف اليساري الذي أفقدنا القدرة علــى الرؤية الصحيحة .

ولقد كان اتضاح الرؤية في جوهره التئاما بيــن الشكل والمضمــون للمنهــج العلمــي في وعينا . بدأنا نتمثل روحــه خطوة خطوة مع تمثــل واقعنــا وطبيعته . ولم تقتصر الرؤيا الواضحة علــى الفكــر السيــاسي فحسب ، بل تجاوزته الــى آفاق حياتنا الفكرية كلها . وبعد أن كنا طيــلة السنــوات الماضيــة نطبــق مقاييس الفكر العلمــي على انتاجنا الأدبــي بصورة ميكانيكيــة تخلو من حرارة الخلق والاكتشاف ، تبلور اهتمامنـــا الرئيســي في الحقل الأدبــي في نقطتيــن : الأولــى هــي الكشف عــن طريقتنــا الخاص وما يتميــز به مــن قوانيــن نوعية مفصلة تختلـــف بالضرورة عــن القوانيــن التــي تضبط الحركة الأدبيــة في العالـــم الخارجــي . والنقطــة الثانيــة هــي مراجعــة كل ما أصدرناه من أحكام تقييميــة علــى تاريخنــا الأدبــي . والنقطتان كلاهــما يكمــلان بعضهما البعــض . فالنقطــة الأولــى تبرهــن ــ علــى سبيل المثال ــ أن كاتبا

مثل نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم ليس « كاتبا برجوازيا » وحسب ، ان ذلك التقييم التقليدي كان يجرنا في اغلب الأحيان الى صبغ انتاج هذا الأديب أو ذاك بما اصطبغت به البرجوازية في فكرنا من الوان الوحل والخيانة . وبالتالي كانت هناك مجموعة من الكليشهات المعدة سلفا لتصنيف الكتاب سياسيا واجتماعيا على ضوء الخريطة الفكرية السائدة على وعينا حينذاك . اما النقطة الثانية المتولدة من الأولى بالضرورة فهي اعادة تقييم هؤلاء المفكرين والفنانين الذين قد لا يدينون بما نؤمن به حقا من خصائص الفكر الاشتراكي العلمي ، ولكنهم ينضوون بصورة أو بأخرى تحت لواء الثورة المعاصرة في بلادنا . وبالتالي أصبح كاتب مثل نجيب محفوظ او توفيق الحكيم، مفكرا ثوريا بالرغم من تفاوت قربه أو بعده عن تفاصيل الفكرة الاشتراكية .

بل ان هاتين النقطتين تؤديان الى دراسة مختلف الظواهر الفكرية في ادبنا الحديث . مهما اتسمت هذه الظواهر بالسلب او بالايجاب ، ما دامت لها فاعلية مؤثرة في الحركة الاجتماعية مباشرة ، او في محيط الحركة الأدبية وحدها . لذلك فقد حاولت منذ عام ١٩٦٢ أن احدد لنفسي تخطيطا جديدا يتسق مع تفكيري الجديد . فأكملت تاليف كتابي « أزمة الجنس في القصة العربية » الذي تناولت فيه بالنقد والتحليل انتاج عشرة من كتابنا تختلف اتجاهاتهم الفكرية والأدبية اختلافا كبيرا . وانجزت خلال عامين كتابي « المنتمي » حول ادب نجيب محفوظ الذي صدرت طبعته الاولى عام ١٩٦٤ . وفي العام الذي يليه بدات في تاليف كتابي « الرواية العربية في رحلة العذاب » يتناول انتاج عشرة آخرين من كتابنا . ثم جمعت بعض دراساتي ومواجهاتي النقدية والفكرية في كتاب واحد هو « مذكرات ثقافة تحتضر » ، وكلها تؤرخ لهذه المرحلة الجديدة من مراحل تطوري الفكري التي لا ريب أنني أجد لها بذورا في بعض فصول « سلامة موسى » ومقدمة « أزمة الجنس » ولكنها لم تنبت بصورة أكثر وضوحا الا في انتاج السنوات الاربع الأخيرة . وليس هذا الكتاب « ثورة المعتزل » في أدب توفيق الحكيم الا نتاجا لهذه المرحلة الجديدة .

فقد كان توفيق الحكيم في تصوري السابق مجرد فنان منعزل يقضي عمره في برج من العاج يتسلى بمعادلات رياضية تصوغ الكون والمجتمع والانسان صياغات ذهنية مجردة . ثم التقيت مع ادب الحكيم لقاء جديدا ، فسر لي أشياء كثيرة ، كانت على درجة كبيرة من الغموض .

و « ثورة المعتزل » هو صورة بالحجم الطبيعي لهذا اللقاء الجديد مع أدب توفيق الحكيم ، فهو ليس كتابا أكاديميا بالمعنى الجامعي المتداول لهذه الكلمة . وانما هو محاولة للاجابة على هذا السؤال: كيف يفكر الحكيم ؟ ان القسم الأول هو الأساس النظري الذي تعتمد عليه الاجابة في القسمين الآخرين . وهذا الجزء النظري هو ثمرة تطورات المنهج العلمي من شبلي شميل وسلامه موسى ومفيد الشوباشي وعصام حفني ناصف واسماعيل ادهم ومحمد مندور الى محمود العالم ولويس عوض ومحمد انيس وعبد العظيم أنيس وغيرهم من بناة فكرنا الثوري المعاصر . فبالرغم من كافة أوجه السلب التي يمكن أن يحصيها المراقب لتاريخنا الفكري على طريقة بناء المنهج العلمي في حياتنا الفكرية ، فان ما لا ريب فيه أن استقرار هذا المنهج في ارضنا هو أكبر المكاسب الثورية لنضال الاشتراكيين العلميين في بلادنا . فقد استطاعوا أن يشقوا سبيلا لهذا المنهج الثوري بين ركامات المناهج الاستعمارية والغيبية على الرغم من قوة هذه المناهج المعادية للثورة ، وسيطرة القوى الاجتماعية التي تؤيدها وتدعمها . وسوف يؤكد التاريخ هذه الحقيقة على مر العصور والأجيال ، وهي أن الماركسيين المصريين قد سجلوا كفاحا بطوليا لدرجة الاستشهاد من أجل ترسيخ قواعد المنهج العلمي وتسويده على بقية المناهج . وأنهم دون غيرهم هم الذين تمكنوا من اقصاء بقية المناهج المستوردة من الغرب الاستعماري واثبتوا لأكبر قطاع ممكن من المثقفين أن طبيعة ارضنا لا تستجيب لهذه الفلسفات جميعها لأنها نظرات جزئية لبضع فئات من برجوازية المجتمع الغربي ، ليس لها من نظائر في مجتمعنا . أما الماركسية فهي الفلسفة التي تتمتع بنظرة شاملة أصيلة للطبقة أو الفئات الثورية للنهاية . لذلك تغور جذورها في أعماقنا وأعماق ارضنا .

ان القسم الأول وعنوانه « ثورة المعتزل في البرج العاجي » ليس الا متابعة لأفكار الحكيم النظرية التي طرحها في مقالاته المتفرقة وكتبه ، على ضوء هذا المنهج . . فقد حاولت فيه أن أجول مع الحكيم في حياته الواقعية « رحلة العمر » ، وأن اتعرف على التيار الأدبي الذي يجري معه « فنان الحياة » ، والتيار الفكري العام الذي ينضوي تحت لوائه « راهب الفكر » ، والنظام الفكري الخاص الذي بناه « المفكر التعادلي » ، وأخيرا القيم السياسية والاجتماعية التي يدعو اليها

« المفكر السياسي » . وليس هذا تصنيفا اكاديميا كما سنرى على الرغم من اشتمال كل فصل من هذه الفصول على التطور التاريخي لكل فكرة من الأفكار ، وانما هو أقرب الى صياغة القضايا الفكرية في اطار من الحوار المفتوح بين الكاتب والقارىء والمنقود .

أما القسم الثاني « عودة الروح الى الرواية المصرية » فهو احدى ثمار الجهود المستمرة في النقد الروائي على يد علي الراعي وعبد القادر القط وانور المعداوي وسيد قطب وصلاح الدين ذهني وغيرهم . هذا الجزء يحاول ان يتعرف على ما قامت به بعض أعمال الحكيم مثل « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف » من دور ريادي خلاق في تاريخ الرواية المصرية . بل ربما كان اثر الحكيم في ادبنا الروائي يفوق أثره في ادبنا المسرحي . لذلك فهذه الفصول الثلاثة ليست الا احاطة مفصلة بالقيم الفنية والفكرية لكل من هذه الروايات ، حتى نستنير بها في رؤية « طريقتنا الخاص » الى خلق الرواية المصرية ، وما تتضمنه من سمات تتميز بها وحدها بحيث انها استطاعت الامتداد الى انتاجنا الروائي الحديث .

والقسم الثالث والأخير هو « موعد الحياة مع المسرح المصري » محاولة ايضا لاثبات ان الدراما المصرية قد ولدت في صورتها القريبة من التكامل بين أحضان « أهل الكهف » وما تلاها من أعمال الحكيم . ليس هذا اغفالا للتراث المسرحي السابق على توفيق الحكيم ، ولكن اعترافا بأهمية الدور التاريخي لهذا الفنان الذي انعطف بمسرحنا انعطافة جديدة في النوع والكيفية لا في الدرجة والمستوى فحسب . وكانت هذه الانعطافة تحقيقا واعيا لمعنى الدراما في صورتها القريبة من التكامل فهي ليست ثورة على ما سبقها من تراث ، وانما هي البداية الحقيقية لهذا التراث . ويحاول هذا القسم كذلك ، ان يبحث عن الخطوط الفكرية للحكيم التي تبيناها فيما سبق بالقسم الأول ، يحاول اعادة اكتشافها في اعماله المسرحية وكيفية تحققها الفني . الا ان « الفكر » في مسرح توفيق الحكيم هو القيمة الأولى التي يتابعها الباحث بالكشف والتقييم ، فهو لا يتعرض للفن — بمعناه الضيق — الا حين تضطره ظروف « الفكرة » التي يعرض لها بالتحليل . والحق انني لا افهم الفكر

في الفـن علـى أنه المحتـوى والاطار أو الشكل والمضمون . فلسـت أستطيـع أن اتصور « الفـن » مجرد وعاء من غزف اللفظ وادوات التعبير ، كمـا أننـي لست أستطيـع أن أتصور « الفكر » مجرد مقولات فلسفيـة جامدة تشبه المعادلات الرياضيـة . يبدو أن هذه التصنيفات أمست صيغا متخلفـة في النقـد الأدبـي ، بحيث أن الناقد والمفكر أصبحا شخصيـة واحـدة في ادبنا الحديث .

فاذا استطاع هذا الكتاب أن يحقق شيئا نافعا لقارئه ، فان الفضل الأول يعود الـى هذه اليقظـة الثورية التـي دبت في أوصـال الفكـر الماركسـي في بلادنا بحيث أضحـى هذا الفكر قلعة الدفاع الأولـى عـن ثورتنـا المعاصرة . واذا لم يستطع ، فان اللوم كله يقع علـى عاتق المؤلف الذي لم يحسـن لقاءه الجديد مع أدب توفيق الحكيم .

يناير (كانون الثاني) ١٩٦٦

القسم الأول

ثورة المعتزل في البرج العاجي



الفصل الأول

رحلة العمر

ادب الاعتراف من الاشكال الفنية الحديثة في اللغة العربية . وبالرغم من ذلك فقد اضاف الى تراثنا عدد لا باس به من كبار كتابنا مجموعة هامة من الاعترافات التي تضيء الكثير من الجوانب الخفية في ادبهم او حياتهم او تاريخ بلادهم ، وقد تجتمع هذه كلها في اعتراف واحد . وتتفاوت اعترافات ادبائنا من حيث درجة الاحاطة والصدق والموضوعية كما تتفاوت من حيث فنيتها ونوعية القالب الأدبي الذي أودعت فيه . فأيام طه حسين تختلف عن تربية سلامه موسى وكلاهما يختلف عن حياة احمد امين التي تختلف بدورها عن سبعينية ميخائيل نعيمه وزهرة عمر توفيق الحكيم .

واذا كان كتاب كتربية سلامة موسى يستوعب اهم مشكلات العصر التاريخية ، بينما يكاد توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » ان ينحصر بين جدران الفن الذي رصد له حياته للدرجة التي تحول بيننا وبين أن نتعرف على ملامح التكوين الاجتماعي للعصر الذي عاش فيه . الا اننا نستطيع ان نبرر الفارق بين الكاتبين ، بأن سلامه كمفكر كانت تعنيه القضايا الاكثر شمولا ، وان انعكست على وجدانه الشخصي بتفاصيل موغلة في الذاتية . بينما الحكيم كفنان كانت تستهويه التفاصيل الصغيرة اولا حتى يكتشف بذور الفن في نفسه ، وهي سمات فردية غاية التفرد لانها تثمر ما ندعوه بعملية الخلق المستقل نسبيا عن الهموم المباشرة للمجتمع والعصر . الفرق اذن كامن بين المفكر والفنان ، او بين نقطة الانطلاق الموضوعية عند الأول ، ونقطة الانطلاق الذاتية عند الآخر .

الا اننا في النهايــة سوف نعثر في اعترافات توفيق الحكيم التــي ضمنهــا كتابيــه الرئيسيين « سجــن العمر » و « زهرة العمر » انــه كان اكثــر كتابنا حرصا علــى القاء الضوء الكاشف لكل ما خفــي عــن قارئه من مجاهل أعمــاله الأدبيــة . فهو قد سبق له أن أنار لنا الطريق لحياته الشخصيــة في بعض اعمــاله الروائية مثل « عصفور من الشرق » و « يوميــات نائب في الأرياف » و « عودة الروح » . غير انه في هذيــن الكتابيــن ــ سجــن العمر وزهرة العمر ــ يكشف لنا عــن ادق شعيرات تكوينــه الأول منذ كان طفــلا الى ان اصبح شابا في مقتبل حياته العملية .

واذا كان للكتابيــن احدى المزايا الهامة عند ناقد الأدب ، وهــي انــه يستنير بالترجمــة الذاتيــة للفنــان في رؤية أعمــاله الأدبية ، الا انهــا تعنينــي هنا ، في المقام الأول ، للتعرف علــى بذور الاتجــاه او الاتجاهات الفكريــة التــي سادت على عقل توفيق الحكيم ، قبل أن تتحول الــى المستوى الوجدانــي لطاقته الابداعية التــي عبرت عــن نفسهــا في الخلق الفنــي . فلا شك ان مرحلة التكويــن الأولى ، في حياة الكاتب ، هــي مرحلة تربيــة الجنيــن التــي تطبعــه فيمــا بعد بخصائص شبه ثابتــة قلمــا يستطيــع منها فكاكا ، وربمــا كانت هذه الفكرة هي التــي أوحت للحكيــم بتسميــة كتابه « سجــن العمر » . . فبالرغم من أن هذا الكتاب قد صدر عام ١٩٦٤ فانه يصور أولــى مراحل حياة كاتبه في قالــب « الاعتــراف المباشر » ، بينمــا نجــد أن « زهرة العمر » قد صدر قبل ذلك التاريخ بعشريــن عاما او يزيد ، ولكنه يصور تلك المرحلة التاليــة لسجــن العمــر في قالب آخر هو مجمــوعة الرسائل الحقيقيــة التــي سبــق له أن أرسل بها الــى صديقه الفرنســي « أندريه » .

لذلك سوف أعرض لكتابه « سجــن العمر » ثم لكتابه « زهرة العمر » علــى الترتيب التاريخــي لمراحل حياته ، أو لمرحلتــي حياته الأولــى على وجه أدق . فلا ضرورة لأن نخضع لمواعيد صدور كل من الكتابيــن ، اذا كانــت تواريخهــا لا تفيــد موضوع بحثنــا .

***

يبدأ الحكيم « سجــن العمر » بقوله : « هذه الصفحات ليســت مجرد سرد وتأريخ . انها تعليــل وتفسير لحياة . انــي ارفع فيها الغطاء عــن جهازي الآدمــي لأفحص تركيب ذلك المحرك الذي نسميه الطبيعــة أو الطبــع . هذا المحرك المتحكم في تدرتــي ، الموجه لمصيري » . لا بد

لنا من ان نسجل عليه هذه الكلمات التـي ارادها منهجا لترجمته الشخصية، فسنجـد انه كثيرا ما القـى بها جانبا فراح يهتم بتنظيف الذاكرة من حشـو الأوهام العالقـة بها ، ليبذل جهدا مضاعفا في سرد ما تحتفظ به من حقائق، دون أن يتدخل الا بالتساؤل والاستفسار . هذا بالنسبة للجزء الأول مـن الكلمات التـي قدم بها كتابه . أما الجزء الآخر الذي يطالبنا بأن نتصور قدرا لا يرحم رافق خطاه منذ المهد ، فاننا نجده في ثنايا الكتاب يتصور القدر على نحـو بعيـد عـن الجبـر الأعمـى الصارم .

لتكـن اذن بدايـة طريقنـا الـى حيـاة توفيـق الحكيـم ، هـي التفرقـة بين حياتين : حياة الواقع العملي ، وحياة الفكر والشعور. ولـن نجعل من « سجـن العمر » الذي كتبه الحكيم ، سجنا لنا أيضـا فلا نتحـرك الا في الحدود التـي رسمها لنفسه بيـن دفتـي الكتاب . فنحـن الآن سوف نحتاج الى ذلك العنصر الذي افتقدناه في اعترافات الحكيم بحجة انه كتب ما كتب ، كفنـان اولا . أما حيـن نضع هذه الاعترافات موضع التحليل الفكري الدقيق ، فلا سبيل أمامنا الا أن نمزق خيوط الشرنقة التـي اجاد الحكيـم نسجها وحبكها بأحكام ، وننطلق مع الفراشة الوليـدة الـى الآفاق الرحيبة لكل من المجتمع والعصر اللذيـن انجبا الحكيم وعاش في ظلالهمـا .. فهذا هو الاطار الوحيد الذي نستطيـع أن نستوعب خلاله أحداث اخطـر المراحل في حياة أحد رواد الأدب العربـي الحديث .

ونحـن نستطيـع أن نستخلص من صفحات الكتاب الأولـى ، أن الحكيـم ينتمـي الـى مزيج معقـد من الدم المصري والتركي والالبانـي . وبالرغم من ذلك فقد كان فنانا مصريا حتـى النخاع . ولنعتـذر الـى الاكاديميين عـن هذا التعبير الانشائـي بقولنا أن ايمانه بمصر كـاد يصبـح ايمـانا عنصريا يشايع « مصر الفتاة » في شعارها « مصر فوق الجميـع » . وربمـا كان ذلك « رد فعل » لتركيبه الوراثـي ، ولكـن الحكيم لم يصل الـى حافة العنصريـة قط . فهو قد نمـا وترعرع في احدى الأسر من أبنـاء الطبقة الوسطـى الصاعدة مع بدايات هذا القرن . وان كانـت بنوتـه لهذه الطبقة لم تخل من ذلك المزيـج المعقد ، فأسرته قد عرفـت الاشتغال بالزراعة والتجارة والوظائف الحكومية وبناء العقارات وبيعها ، جنبا الـى جنب . وكانت هذه الفئات أو الشرائح من الطبقـة الوسطـى في مصر ابان الربع الأول من القرن العشريـن من اكثر الطبقات

الاجتمـــاعية حماسا للثورة . بل انها كانت اكثر القطاعات اغتناما لمكاسبها ، وتفاديــا لخسائـــرهـــا .

ويبدو أن هذيـــن العامليـــن الاساسيين ، الوراثـــي والاجتماعي ، كان لهمـــا أكبـــر الأثر في تشكيـــل المراحل الباكرة من حياة توفيق الحكيم وفكـــره . اذ انعكس كلاهمـــا علـــى وجدانه المرهف في صورة صراع حاد بيـــن الواقـــع والمثال ، وقلق أحد بيـــن الثبات والحركة . وربمـــا كـــان هـــو نفسه أبعـــد الناس جميعا عـــن فهم هذه الحيرة الديناميكيـــة التـــي سطت عليـــه مع تباشير وعيه بالعالم المحيـــط من حوله .. فتارة يفسرها علـــى ضوء حادثة جرت له في الصغر حيـــن كانت تقع عيناه علـــى احدى الجنازات فيصاب لتوه بالحمـــى التـــي لا تفارقه لايام طويلة . وظن بعدئذ ان قلقـــه ليس الا تجسيدا لقوتيـــن تتجاذباه همـــا الحيـــاة والمـــوت ومرة أخـــرى يفسر هذه الظاهرة علـــى ضوء التناقض بين والده ووالدته ، فلعلـــه ورث شيـــئا من كل منهمـــا ، وبالتالـــي فهمـــا يتصارعان معا في داخلـــــه .

وبالرغم من كل ما يمكن ان نبديه من احترام لهذه التفاصيل الشخصية الدقيقة في اسهامها ومشاركتها لتكوين روح الانسان وعقله وباطنـــه وهيكله البشري العام .. الا ان هذه التفاصيل الشخصية ينبغـــي أن تندرج فـــي الاطار الموضوعـــي العام الذي يفسر لنا الكائن الانسانـــي على ضـــــوء القوانيـــن العلميـــة المستقلة نسبيا عن ارادة الانسان . أما أن تتحول هذه التفاصيـــل نفسها الى تفسيرات معدة من قبل ، فاننا بذلك نغرق في وهاد الذاتيـــة التـــي تعمينا عـــن تعدد مستويات المعرفة . فالتفاصيل الشخصية لا سبيل الـــى فهمها والوعـــي بأهميتها ، الا اذا تحولت من المستـــوى الذاتـــي للفرد ، الـــى المستوى الاجتـــماعـــي للبيئة ، الـــى المستوى الأكثر شمولا واحاطة بالمجتمع والعصر . هنا تكتسب هذه التفاصيل بريقها الخاص ولمعانها الأصيل حيـــن تتجاوز أسوارها الضيقة الـــى رحـــــاب الشخصيـــة في آفاقها العامة . خاصة اذا كانت هذه الشخصيـــة ، كتوفيق الحكيم ، لفنـــان ومفكـــر يتبادل مع المجتمـــع والعصر بالأخذ والعطاء ، ما يتجاوز ذاته الفردية في اللحظة الراهنة الى هموم الأجيال وقضايا العصور .

لذلك اقـــول أن المركب الاجتمـــاعـــي المعقد الذي أثمر توفيق الحكيم ، انعكس علـــى وجدانه وعقله في صورة الصراع والقلق الذي أخذ يستشعره منـــذ ذلك الوقت المبكـــر

ويسلك الحكيم في سرد سيرته الذاتية مع الفن ، نفس المنهج المتسق مع تفكيره في اهمية التفاصيل الدقيقة .. بالرغم من أنه ينكر على نفسه الاهتمام بهذه التفاصيل مدللا بذلك على انه قد فضل الفن المسرحي على الفن القصصي ، لأنه فن التركيز والدقة والتفكير الرياضي لا فن الافاضة من اجل الايهام بالواقع . يناقض الحكيم نفسه اذن حين يذكر بدايات احساسه الفنبي بتلك الطفلة الشقراء التي استهوته أمدا من الزمن ، وذلك الصوت الجميل لمؤذن القرية . فلا شك أن السمات الفردية للانسان ـ عندما يكون فنانا على وجه الخصوص ـ تجعل لشخصيته مذاقا خاصا . أما عندما تكون هذه السمات بالرغم من فرديتها مشتركة بين البشر جميعا ، فهنا لا نستطيع أن نكتشف منها ما يضيء لنا الجوانب الخاصة في الشخصية .

حينئذ يمكن القول بان البداية الحقيقية للفن عند الحكيم ، تلتمس لنفسها تاريخا تقريبا عندما هبطت الى مدينة دسوق التي كان يعمل بها والده في السلك القضائي احدى الفرق « التشخيصية » التي زعمت انها جوقة الشيخ سلامه حجازي والمرجح انها احدى فرق الاقاليم وان تلدته واتخذت اسمه لمجرد الدعاية والرواج . كانت رواية « شهداء الغرام » هي التمصير المطعم بالقصائد والالحان ـ التي لا تخطر على بال كما يقول الحكيم ـ لمسرحية شكسبير المعروفة « روميو وجولييت » . وقد مثلتها الفرقة يومئذ ، فلم يفهم منها شيئا ولكنه عاد في ذلك اليوم الى البيت ليقلد بعض المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع الخادم ومكنسته التي تحولت الى سيف للمبارزة . وكان هذا الخادم بما يرويه من حكايات الرباب التي يسمعها في الخارج عن ابي زيد الهلالي والزناتي خليفة ، كما كانت الأم بما ترويه من سيرة عنترة وأقاصيص الف ليلة وليلة ، هما اول من نبه البذرة الفنية الكامنة في أعماق الحكيم . فهو لم يستطع المثابرة على « المعلقات » التي أمره ابوه بقراءتها وحفظها ، ولكنه استطاع ان يستخرج من صنادق الأمتعة القديمة بعض الروايات والقصص العربية والمترجمة ، فاقبل عليها بنهم لم يناظره الا شغفه بسماع الغناء ورؤية التمثيل ومحاولات « الرسم » التي لم تستمر معه طويلا .

ولقد عرف الحكيم عالم الغناء والرقص والتمثيل عن طريق « العوالم » اللاتي عرفهن في « الافراح » سواء تلك التي تمت في أسرته ، أو عند الأقارب والجيران . وكما حاول تقليد أبي زيد

الهلالي والمؤذن ، فقد حاول تقليد العوادة في الضرب على العود . وجاء نقله الى القاهرة بمثابة المنقذ من الرقابة الصارمة التي فرضها عليه الأهل حتى ينجح في علومه الدراسية . هذه الرقابة التي جعلته يقرأ القصص وكانه يرتكب وزرا من الاوزار ، فكان يتسلل حاملا الكتب ليقرأها تحت السرير « كان ذلك السرير مفروشا بملاءة تتدلى أطرافها الى الارض حاجبة من يختفي تحته بأنها ستارة مسدلة . فما كان أحد يراني او يكتشف مكاني . لكن تلك الملاءة او الستارة كانت تحجب عني النور . فما كنت ابالي أحيانا وكنت امضي اقرأ في الظلام حتى اعجز عن تمييز الاسطر » .

لم يكن اسماعيل الحكيم — والد توفيق — رجلا جاهلا ، وكانت أمه هي الوحيدة من بين اخواتها التي تعلمت ، ومع ذلك ظلت تربيتهما لابنهما حتى مقتبل العمر ، هي التربية شبه الاقطاعية التي تتأثر وتتشبث بأكثر القيم سيادة وثباتا في المجتمع . فالشهادة الدراسية هي شهادة الميلاد الحقيقي لابن الطبقة الوسطى الصغيرة في مجتمع تحكم علاقاته وتضبط حركته مجموعة القيم العارية من تكافؤ الفرص . وابعادا لشبح العوز المادي يتجرد الأب من خصائصه الأصيلة في محبة الفكر والفن ، ويجند مؤهلاته كلها لتحصيل ما يقي أسرته شر الحاجة . ولا تصبح الأم زوجة وربة أطفال ، بقدر ما تتحول الى مزارعة وتاجرة وصاحبة بيوت وأطيان . والغريب حقا أن التربية شبه الاقطاعية التي تحول بين الفتى وتطلعاته الفنية والفكرية ، في تناقضها المحتوم مع التكوين البرجوازي ، تتحول بتوفيق الحكيم من الخضوع المفترض للتقاليد الراسخة في الذهن والأرض والسلوك ، الى الثورة الهادئة المتزنة على كافة القيم المعادية للتطور ، المعوقة للتقدم . ويبدو ان هذا « الاتزان » الذي رافق ثورة الحكيم على التناقض الصارخ بين التكوين الاجتماعي لطبقته الاجتماعية (التي تعيش آنذاك في ثورة جارفة) وبين السلطة الفكرية الطاغية لحكم الاقطاع المتحالف مع الاستعمار .. ظل السمة البارزة في تفكير الحكيم الاجتماعي فيما بعد ، حيث أصبح « ثوريا محافظا » ان جاز التعبير عن مسار مفكر داخل الدائرة الثورية ، ولكن « اعتداله » كما يدعوه ، يقوده على يمين المركز الثوري للدائرة . « كانت حياة الريف في تلك المرحلة من حياتي جميلة على الرغم مما كان يداخلني من شعور غامض أحيانا ، واضح أحيانا أخرى ،بضياع الفلاح وهوانه . فلقد كان من الامور العادية أن أرى الفلاحين

من حولـــي يبركون ويمدون اعناقهم الـــى الترعة بجوار مواشيهم ليشربوا جميعـــا بنفس الطريقة . وقد فعلت انا نفســـي ذلك مرات معهم ، فقد اندمجت فيهم ولم أعد أفطـــن الا انـــي منهم ، وكنت أود لو تمتد بي بينهم هذه الحياة » . وكم أود من القارىء ان يراجع معـــي كتاب « تربية سلامـــة موســـى » ليجد نفس الكلمات محفورة بعمق على وجدان مفكـــر ثـــوري آخـــر كسلامة موســـى . كلمات الحكيم اذن هـــي اشارة واعية بذلـــك المناخ الجحيـــمي الذي عاشت فيه مصر ولا سيمـــا ريفها الحزيـــن منـــذ ارهاصات ثورة ١٩١٩ الـــى ما تلاها من سنوات عجاف . والحكيم وسلامه وموســـى ، كلاهمـــا ، يفتـــرض ثمة مسافة موضوعيـــة تقوم حاجزا ضخما بينه وبيـــن الفلاحيـــن التعساء ، فهو يشارك بؤسهم حقا ، ولكنه في النهاية ليس واحدا منهم . واشارة الحكيـــم هنا اذن لا تعنـــي سوى انه يعانـــي تمزقا ملتاعا بيـــن تكوينه الاجتـــماعي المحدد ، والقيم التـــي تشكل هـــذا التكويـــن . ولا شك أن وعيه النافذ بالتناقضات الكامنة بين تكوينه وقيمه ، هـــو الذي اثمر وجدانه الفنـــي وعقله المفكر . فنه الذي كان شكلا لوعيه، وفكـــره الذي كان مضمونا لهذا الوعـــي . ومن هنا اختلف مع تفسير الحكيم لانضوائه تحت لواء الفكر والفـــن ، علـــى ضوء الفكرة السيكلوجية القائلة بأن مكبوتات الأب والأم يمكـــن أن تظهر وراثيا في الابـــن . فالحق انه يمكن للابـــن ان يرث محبة الادب والفن ، ولكـــن ما يرثه من المجتمع هو أكثر من « المحبة » بلا ادنـــى ريب . فاذا كانت شخصية اسماعيل الحكيـــم الأصيلة هـــي شخصية الفنان المفكـــر ، ولكنه كبت نوازع هذه الشخصية تحـــت ضغط الحاجة المادية للقمة العيش ، وبالتالـــي جاء توفيق ابنه انفراجـــا لهذه الأزمة العارضة . . سوف نتغاضـــى حينئذ عـــن امكانية أن يصبـــح ابـــن الأديب عالما ، وابـــن العالم اديبا ، وهكذا . فالطبيعـــة والمجتمـــع ليسا رسوليـــن طيعيـــن لنزعات او نزوات الأب والأم المكبوتة . وانمـــا تتكـــون خصائص الفنـــان أو العالم أو المفكر من خلال الأفعال وردود الأفعال التـــي تدور تفاعلاتها العجيبة المعقدة بيـــن الانسان وداخله وخارجه ، في دورة جدليـــة لا تنتهـــي من ملحمـــة السؤال والجواب .

واذن ، فقد اختار الحكيـــم الفـــن شكلا لوعيه الفطري بمـــا يحيط حوله من « مألوفات » للعيـــن العادية ، ولكنها غير عادية لعينه المجـــردة من ضباب القيـــم السائدة . فثمة لحظات ينبلج فيها نور الوعـــي بمـــا يتنافى مـــع هذه القيم ، يخلق فيها الانسان لنفسه قيما ذاتية جديدة يستمدها

من احلامه واهوائه ، وسرعان ما تتبلور قيـــما موضوعية باحتكاكها مــع التجربة الاجتمـــاعيـــة المباشرة . وقد كان الفـــن بما احاط الحكيم فـــي طفولتـــه من مظاهـــر بدائية له ، استجابت لها نفسه التواقـــة بوعيهـــا الـــى التجسيد ، هو الشكل الاكثر تناسبا مع قدراته الذهنيـــة وميولـــه المكتسبة والطبيعية علـــى السواء . وقد اختار الفكر المتعاطف مع آلام البشر وعذاب الحرمان في صورته المطلقـــة بشكل عام ، وفي صورتـــه المحددة بأجساد الفلاحيـــن المتهالكـــة بشكل خاص .

لهذه الاسباب مجتمعة كانت القاهرة رمزا كبيرا «للحرية» التي حلم بها في طفولتـــه ، واوائل مراهقته ، كمـــا كانت باريس في شبابه الباكـــر . والحريـــة هـــي الشعار الأساســـي الذي أطلقته ثورتنا الشعبيـــة عام ١٩١٩ . حينذاك الف الحكيم الأناشيد والألحان وشارك بها في مظاهرات الطلبـــة التـــي التحمت بجمـــاهير الشعب من عمـــال وفلاحيـــن وتجار ومثقفيـــن . والحرية عند الفنان المفكر أن يعتصر من كيان الثورة ووقودها، رمادا هادئا قابلا للكشف والاختبار . لذلك كانت « عودة الروح » هـــي قصة الحرية التـــي عاش لها الحكيم بكل ما يمتلك من خلجات الفنـــان وأعصاب المفكر . ولهذا كانت من حيث الشكل الرائدة الحقيقيـــة لفن القصة في بلادنا، ومـــن حيـــث المضمـــون كانت الرائدة الحقيقيـــة للأدب الواقعي الثوري. ولا بد لنـــا من أن نتمعـــن كثيرا في تلك المرحلة التـــي عاش فيها الحكيـــم احداث عودة الروح قبل ان تتحول في ذهنه الـــى كتاب مسطور .

يقول « لم يخطر علـــى بال أهلـــي ولا شك انهم قذفوا بـــي الـــى الحرية الواسعة والـــى الجو الفني الرحب يوم قذفوا بي الى القاهـــرة ».. وهذا صحيـــح من ناحيـــة أنه اتجه الـــى المسرح بكل ما يحتمـــله وقتـــه وجيبـــه ، خاصة الـــى جورج ابيض الذي كان قد انفصل عن جوقة الشيخ سلامـــة حجازي ، وكون فرقة تخصصت في تمثيل التراجيديات المستقلـــة عـــن التلحين والغناء . وعرف في ذلك الوقت أيضا « عبـــد الرحمـــن رشـــدي » الذي كان يعد حادثة عصره حيـــن تـــرك روب المحاماة وارتـــدى ثياب التمثيل « كان هو في التمثيل من جانب ، والمنفلوطـــي من جانب آخر . احدهمـــا بصوته المتهدج الباكـــي ، والآخر بأسلوبه النثري المبلل بالعبرات يستنزفان مدامع الناس ويعتبران عند الكثيريـــن مثالا للفن الصادق » هكذا كتب الحكيـــم عـــن عبـــد الرحمـــن رشدي في مقارنة بينه وبيـــن جـــورج ابيـــض الذي كان يعد بالنسبة اليـــه « كلاسيكيـــا » . كانت اهميـــة جورج

أبيض عند هذا الجيل هي انه نقل اليهم روائع المسرح العالمي دون أية رتوش خارجية تجلب الجمهور العادي . فقدم لهم « هاملت » و «عطيل» و « أوديب » ، وكأنهم يقراونها في لغاتها الأصلية . وعاد توفيق الى حركات المراهقة ، فراح يؤلف مع بعض زملائه فرقة تمثيلية صغيرة ثم أسس مسرحا صغيرا باحدى الغرف بمنزل احدهم ، واخذ يرتجل معهم تأليف المسرحيات وتمثيلها واخراجها في وقت واحد .

واذا كنت أعود الى هذه النقطة بالتكرار ، فلأننا سوف نجد أن الحكيم عاش حياته الفنية الأولى بين كواليس المسرح وفوق خشبته وفي صالته وعلى أبوابه . ومع هذا فاننا نراه حين يبدأ في الكتابة الجدية للمسرح ، يكاد مسرحه الا يكون جماهيريا ومقصورا على خاصة المثقفين ، بل يكاد أن يكون عند بعضهم مسرحا للقراء فقط . هذه الظاهرة التي جعلته يطلق بنفسه عبارة المسرح الذهني على ما يكتبه ، خليقة بأن تناقش هنا على ضوء المناخ المسرحي الذي عاش فيه ، فالمناخ العقلي الذي عاش داخله . اذ يبدو أن ثمة تناقضا جوهريا بين التكوين الذهني للحكيم وتكوينه الاجتماعي ، انعكس بصورة أو بأخرى على تكوينه الفني ، وتصوره لمعنى المسرح . حينئذ نتوقف كثيرا عندما يقول انه لم يفكر يوما في ان يكون طبيبا أو مهندسا ، فهو يتقزز من رؤيته الدم ، ولا يحب النظر الى المرضى . هو بعيد اذن بشكل عام عن أن يكون رجلا عمليا ، وليس الادب والفكر والمسرح ، عملا يحتاج الى هذا النوع من الرجال . ولكن لماذا حين يختار الفن المسرحي مجالا لنشاطه الذهني ، ولا يختار المسرح الاجتماعي الذي تعنيه جزئيات حياتنا اليومية في الواقع الحي المباشر ؟ لا شك انه جرب هذا اللون من التأليف المسرحي في عشرات الفصول التمثيلية ، ولكنه اختار بشكل حاسم اللون الاخر الذي يجرد الواقع ويحوله من المستوى الجزئي الى المستوى الكلي ، ويوسع من تعريف الواقع فلا يقصره على الجانب الاجتماعي المباشر ، وانما يتناول مشكلات الوجود الكبرى فيما يتعلق بالكون أصوله وغاياته (١) . ولعل هذا السبب وراء الظاهرة الصحيحة التي يقول بها البعض من ان الاجيال الجديدة قد تأثرت بفن الرواية عند الحكيم ، بينما لم تتأثر به في الفن المسرحي ، وهو رائده الاول في اللغة العربية . ومرة اخرى لماذا اتجه الحكيم هذا الاتجاه حتى تورط البعض في تسميته بفنان البرج

---

(١) راجع « دراسات في الادب العربي المعاصر » – ليوسف الشاروني – ص ٣١ .

العاجي ، وتعمد هو مداعبة هذا البعض فدعا أحد كتبه بهذا الاسم « من البرج العاجي » ؟ !

لا شك أن « شيئا ما » في شخصية الحكيم وتكوينه الطبقي والنفسي والعقلي قد أخصب فيه هذا الاتجاه . ان عبارة « التكوين الطبقي » تبدو كما لو كانت تلخيصا وتجريدا وتعميما أكثر منها تفصيلا وتجسيدا وتحديدا . ولكنها تعني لنا ونحن بصدد دراسة الاتجاه الفكري لاحد الكتاب ، مجموعة المركبات الاجتماعية الخالقة لوعي الكاتب ونوعيته واسلوبه .

غير اننا يجب أن نعترف بأن مدار بحثنا ظل الى الان هو الشكل في حياة الحكيم وفنه . فاختياره للفن المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ، ثم اختياره للعزلة العاجية عن ضجيج الاحزاب والهيئات السياسية في مصر .. يدخل جميعه في نطاق الشكل سواء في الفن أو الحياة . فلندع قضية الشكل مؤقتا . لننظر ماذا احتواه من مضمون ، وهذا ما سنجيب عنه فيما بعد ، بأنه كان مضمونا تقدميا في معظم الاحيان ، أو بصورة عامة . وان كانت تقدميته لم تخترق تلك الحدود التي رسمتها للحكيم ظروفه الذاتية والموضوعية فجعلت منه واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، وان وقف في الاغلب الاعم ، على يمين هذه الثورة لا في مركزها ، ولا على يسارها . ولكننا لا نستطيع أن نعزل الشكل عن المضمون عزلا ميكانيكيا جامدا ، بل لا بد لنا من أن نقول على الرغم من « ذهنية » الشكل في مسرح الحكيم وتجريده وتعميمه ، فانه في ذاته كان نقلة ثورية في تاريخ الادب العربي ، فهو لم يكن مجرد اضافة الى أحد فروعه المستقرة ، ولكنه كان فرعا جديدا يضاف الى شجرة هذا الادب . فارتياد الحكيم للشكل المسرحي في اللغة العربية ، يعد ثورة فنية كاملة . على أن استجابته للشكل التجريدي في فن المسرح يبررها آنذاك فيما أرى ثلاثة عوامل : أولا ، كان توفيق الحكيم — الفنان المثقف — بمثابة رد الفعل العفوي لما كانت عليه سوق المسرح في بلادنا من فوضى المزج بين التمثيل والغناء ، أي بين الاوبريت والفن المسرحي . وهو رد فعل مزدوج ، يتقصى ملامح المسرح المكتفي بذاته عن مصاحبته أي فن آخر له ، ويبتعد عن تهريج غير المثقفين الذين خلطوا بين الفارس والفودفيل ، وبين الميلودرام والتراجيديا على نحو لا يبعث على الاحترام للمسرح من جانب المثقفين . واذا كان الحكيم قد ولد بين احضان العوالم والكواليس المسرحية ، الا أن ميلاده الاول ، هو ميلاد « المثقف » الذي يستشرف للفن آفاقا رفيعة لا يبتذلها التهريج والافتعال . وهذا ما يجرنا الى العامل الثاني في اختيار الحكيم مبكرا

لهذا الشكل الذهني للمسرح ، وهو التقائه في أوربا بمسرح بيرانديللو وبرنارد شو وابسن وغيرهم من رواد المسرح الحديث . فقد كان انعطافه نحو هذه الاسماء تعبيرا أصيلا عن التقائه الايديولوجي بهم من ناحية ، وعن كونهم يحلون له التناقض بين تكوينه المثقف وتكوين المسرح المصري حينذاك . ثم اضيف عاملا ثالثا هاما هو أن توفيق الحكيم بطريقه الخاص الى فهم «التقدم» و «الجماهير» و « السياسة » هذه المعاني التي سنتبين محتواها عنده بعد قليل . . كان يتجنب الافصاح المباشر والراي الحاسم والفكرة العاجلة التي من شأنها أن تفسر تفاصيل التطور الاجتماعي وتسهم في توجيهه وفقا لوجهة النظر الدقيقة التفصيلية الشاملة التي يحملها الكاتب . ولكن الحكيم ، البرجوازي النشأة ، والمتردد العريق ، كان يقف الى جانب الثورة « بشكل عام » . وعندما يأتي دور التفاصيل يقف الى يمين هذه الثورة ، ذلك الموقف الذي يسميه البعض بالاعتدال نقلا عن الاحزاب الاشتراكية الديموقراطية في اوربا . فالقلق الذي عاناه في صباه المبكر لم يكن في البداية قلقا فنيا بمعنى الحافز الابداعي الخصب ، في نفس كل فنان ، ولكنه كان قلقا اجتماعيا محضا وفي المقام الاول . ثم انعكس فيما بعد على الفن انعكاسات مختلفة متنوعة ، كان أولها اختيار الشكل التجريدي المائل الى التعميم في الفن المسرحي وهو الشكل الذي يبتعد بصاحبه عن مناقشة القضايا المطروحة في اللحظة الراهنة بصورة تفصيلية توضح موقفه الايديولوجي . لقد اختار حقا أن يكون مع الثورة ، ولكن بشكل عام ، كما اختار الفن المسرحي ، بشكل عام أيضا . وقد قلت منذ البداية ان الحكيم لم يبدأ حياته الفنية على هذا النمط من الكتابة المسرحية ، بل لقد ساير الكتابات السائدة بأن كتب الغنائيات والتمثيليات الاجتماعية المباشرة . ولكنه ما أن تبلور اتجاهه الاكثر أصالة حتى كان المسرح الذهني هو اختياره الحاسم .

وبنفس المنهج نقول انه بدأ حياته الفنية بكتابة الرواية واستمر يكتبها امدا من الزمن ، وظل يكتبها بالتبادل مع القصة القصيرة . ولكنه في النهاية لم يستتب له الامر الا مع المسرح . لان القصة في جوهرها الفني لا تدعم اتجاهه الى التجريد والذهنية والتعميم . وقد اشار الى ذلك بقوله « كان الامر اذن — ولم يزل — فيما يتعلق بكتابتي للرواية والقصة تطوعا قوميا وفنيا أقوم به كلما شعرت أن هناك حاجة الى الاسهام بجهد » ومن ثم كانت كتابته لعودة الروح « بدافع العقل الواعي والحاجة الماسة ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه » ، « فاني لم أرد ان اجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور » .

كذلك نحن نستطيع أن نرصد له بعد ثورة ١٩٥٢ بعض الاعمال الاجتماعية المباشرة مثل « الايدي الناعمة » و « الصفقة » . ولكنها في النهاية لا تشكل اتجاهه الرئيسي ، ولا جوهره الاصيل ، انها تفصح فحسب، عن طبيعة هذا الاتجاه أكثر من غيرها مما يناقش الزمان والمكان والقدر والمطلق . فاذا كانت مسرحية « كالمرأة الجديدة » تؤكد الانعطاف اليميني في نظرته الاجتماعية ، بينما « شمس النهار » على سبيل المثال تؤكد انعطافه اليساري في هذه النظرة . . فان المسافة التاريخية بينهما ليست هي السبب فيما نتصوره من « تطور » طرأ على تفكيره . فنحن ما نزال نجد موقفه من المرأة عام ١٩٦٥ هو بعينه ما كان عليه قبل ذلك بحوالي نصف قرن ، كما أننا ما نزال نجد موقفه من العمل والتقدم الاجتماعي هو نفسه الموقف الذي بدأ به حياته الفنية والفكرية . لهذا أعتقد بأنه كان يكتب القصة ــ التي من شأنها كقالب فني التعرض لتفاصيل التطور الاجتماعي ــ كما كان يكتب المسرحية الاجتماعية المباشرة ، حين كان يلتقي بمنعطف حاسم في تاريخ الواقع الاجتماعي ، كثورة ١٩١٩ ، أو ثورة ١٩٥٢ . فهناك اذن خيط جوهري يربط حياته كلها ، لم يصبها الزمن بالتطوير بقدر ما أصابها بالتبلور والوضوح . هذا الخيط هو التأرجح أو الذبذبة داخل دائرة الثورة بحيث يتوقف المؤشر في لحظات الخلق الفني على يمين المركز الثوري . فهو لا يخرج مطلقا عن حدود الدائرة الثورية ، ولكنه لا يلتصق بمركزها ولا يميل الى يسارها .

ولعلنا الان نستطيع أن نتحول الى الشطر الاخر في تكوينه . فبعد ان بدأنا بالفن ، علينا أن ننتهي بالحياة . وربما كانت حياته في مطابقتها لفنه تفسر لنا أمرين : الاول هو صحة الظاهرة التي وضعنا أيدينا عليها ، والامر الثاني هو صدق الحكيم واصالته في التعبير عنها واقعا وفنا .

يقول « انتهت الحرب الاولى . ولم يمض قليل حتى قامت ثورة ١٩١٩، واشتعلت مصر . ويدهشني اني لم أتجه يومئذ الى الخطابة أو كتابة المنشورات مثل بعض زملائي ومعارفي . فقد كان اتجاهي هو الى تأليف الاناشيد الوطنية الحماسية ، واحيانا كنت الحنها بنفسي » . وفي موضع اخر يسجل هذه الملاحظة الهامة « . . . فان تكوين الاحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذي حدث وتنافسها على اقتسام واقتناء أصحاب المال والجاه وكبار الملاك لضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الاحزاب في أيدي تلك الطبقة ، ولم تسمح للمفكرين والمثقفين الحقيقيين الا بالمراكز الثانوية التي ليس لها حق التوجيه . ومن هنا ضعف الدور الفكري والاجتماعي لهذه

الاحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسي . وحتى هذا الجانب أيضا قد تمخض أحيانا كثيرة عن مجرد تطاحن على كراسي الوزارة وتنازع على ثمار شجرة الحكم . وهو ما كان يهم أكثر تلك القيادات . أما الكاتب المفكر المثقف في نظرها فكان في الاغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها والهجوم على خصومها . وكان هذا ما نفرني وابعدني عن هذه الاحزاب وما جعلني أقف ضدها جميعا ، وأرى كل شيء يتحرك من حولي داخل اطار سياسي كاذب مزيف ، وما جعل الصورة التي يمكن أن تكتب عن بلادنا وقتئذ أبعد ما تكون عما كانت تتمناه عواطفي المتحمسة التي دفعتني الى كتابة مثل عودة الروح » .

لقد عمدت الى اختيار هذه النصوص المطولة ، لاشرك توفيق الحكيم معنا في التفكير . انه لم يشترك في ثورة ١٩١٩ اشتراكا فعليا واكتفى بتأليف الاناشيد الوطنية . وحينذاك كتب أول تمثيلية له وهي « الضيف الثقيل » من وحي الاحتلال البريطاني بحيث رمزت الى اقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا بغير دعوة منا ، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا . يتساءل الحكيم : لماذا بدأت أول ما بدأت بالمسرحية ؟ ونحن نتساءل معه : لماذا اكتفيت بين نيران الثورة بالمجهود الذهني وحده ؟ انه يبرر عدم اشتراكه في الاحزاب السياسية لفسادها ويبرر اختياره للمسرح لما يمكن أن يكون قد ورثه عن والده من روح المنطق والتركيز التي يتسم بها القضاة . ثم يرجح أنها وراثة عربية لان السليقة عند العرب هي سليقة مسرحية كما يعتقد خلافا لما يظنه بعض الاوربيين من أن العقل العربي بطبيعته عقل حسي وليس عقلا خياليا تركيبيا . وبالرغم من أن الحكيم مقتنع ايما اقتناع بصحة هذه المبررات ، الا انني أراها على جانب كبير من التهافت . فروح المنطق والتركيز لا تخلق بالضرورة كاتبا مسرحيا ، كان من الممكن أن تخلق فيلسوفا أو عالما في الرياضيات . والوراثة العربية اذا صحت فهي وراثة عامة مشاعة لا سبيل الى اكتشاف هبوطها على شخص الحكيم دون غيره من عباد الله . وبالمثل نقول أن الاحزاب السياسية في مصر رغم فسادها كانت هي الاشكال الوحيدة للتعبير عن الحركة الاجتماعية . وحقا عندما رفضها الحكيم لم يرفض السياسة ولكنه بالقطع رفض العمل السياسي وأقام تناقضا بين الفكر والسلوك أو بين الفكر والتنظيم .

هنا يبدو لنا تصور التفسير الاجتماعي بمفرده ، لتكوين توفيق الحكيم . فليست وقفته الايدلوجية على يمين الثورة من داخل دائرتها ، هي السبب في رفضه التنظيم السياسي . فلا شك أن الاحزاب السياسية في مصر ـــ السرية

والعلنية ـــ قد عبرت طبقيا عن كافة القطاعات الاجتماعية من أقصى اليمين الى اقصى اليسار ، وما بينهما بنسب متفاوتة . اذن فثمة عنصران لا علاقة لهما بالتفسير الاجتماعي ، قد شاركا في صياغة الحكيم على هذا النحو .

هذان العنصران هما التناقض المعروف بين الفكر والاطار التنظيمـــي للعمل السياسي ، ثم ذاتية الحكيم الموغلة في التفرد . فلا ريب أن المفكر أو الفنان المنتمي الى تنظيمات سياسية ، خاصة البرجوازية منها ، يستشعـــر تناقضا مركبا بين طبيعة عمله الفكري ، وطبيعة العمل السياسي . ثم التناقض بين الانضباط المفترض براي الحزب أو التنظيم ، وبين صدق الكاتب مع نفسه ومع جماهيره التي ترتبط به هو مباشرة لا بحزبه . ومن ثم كان الحل الجاهز عند توفيق الحكيم هو الرفض الحاسم للعمل السياسي المنظم ، تماما كاختياره الحاسم للشكل الذهني في المسرح . فالابتعاد عن « ضجة » العمل السياسي، هو ابتعاد عن تفاصيل الحياة اليومية للناس وواقعهم الاجتماعي المباشر . وهي نفس الوظيفة التي يؤديها المسرح الذهني في تجريده لهذا الواقع والارتفاع بالجزئيات الى الكليات . لهذا كان الشكل المسرحي لاعماله هـــو المرادف الموضوعي لعزلته العاجية . وقد تسبب هذان العاملان كما قلت في تصور البعض لتوفيق الحكيم على انه فنان البرج العاجي ، اي المنفصل عـــن قضايا العصر ومشكلات المجتمع . وليس هذا صحيحا . لان هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون في حياة توفيق الحكيم وفـــنه . فقضايا العصر ومشكلات المجتمع هي «المضمون» وليست الشكل . فاذا كانت حياته وفنه قد « تضمنت » هذه القضايا والمشكلات ، فلا سبيل امامنا الا ان نردد معه ما قاله في ختام « سجن العمر » : « ان الفن هو أداة الانسانيـــة لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها ، وهذا ما دفعها الى التفكير والتطور ، ولو ان الحيوان تأمل ذاته وعرفها وحللها لانقلب انسانا في التو واللحظة » ، « على اني ما انعزلت قط ولا انزويت الا بالجسم وحده . وانه لمن الغريب أن أعيش دائما بكل روحي وجوارحي وتفكيري في ظل مشكلات عصري ، ولا اجد من جسمي مثل هذه الحركة وهذا النشاط » .

وهذا صحيح ، ولكن ليس كل الصحة . فثورة المعتزل في البرج العاجي لها خصائصها المستقلة عن ثورة المناضل وسط الجماهير . لهذا كانت «ذهنية» مسرح الحكيم ، و « عزلة » تفكيره السياسي عن الواقع العملي ، سببـــا ونتيجة في نفس الوقت . ولعل « زهرة العمر » تلك الرسائل الحقيقية الـــى صديقه الفرنسي أندريه ، والتي نشرها عام ١٩٤٣ ، تضيء لنا هذا المدخل

الرئيسي الى رحلة توفيق الحكيم مع الفن والحياة . الرحلة التي تعتمد على ثنائيات الفكر والواقع بحيث لا تحتدم التناقضات المزدوجة بينهما الى مستوى الصراع الثوري ، ولا تنخفض الى مستوى ذبذبة التمرد ، ولكنها تظل غالبا في تلك الحالة الغريبة التي دعاها الحكيم خطأ فيما بعد بالتعادلية . وهي تسمية تمعن في التضليل اذا كانت مرادفا للاعتدال الذي يقول به اليمينيون في أوربا الغربية ، وهي تسمية تحتاج الى تعديل اذا كانت تعني شيئا غير ذلك ؛ ولنسأل الان « زهرة العمر » فلعل الصبا الباكر كان يمتلك ناصية الجواب .

***

بيدأ الحكيم رسائله الى صديقه الفرنسي قائلا أن الشقاء ليس هو البكاء، وان السعادة ليست هي الضحك . ويعلل هذه « الحكمة » بأنه يضحك طول النهار لانه لا يريد أن يموت غارقا في دموعه . هو ، كما يقول ، شخص ضائع مهزوم في كل شيء . وقد كان الحب آخر ميدان دحر فيه . واذا كان يردد أحيانا أناشيد القوة والبطولة ، فانه يصنع ذلك تشجيعا لنفسه ، كمن يغني في الظلام طردا للفزع . ويبدو أن هذه المشاعر هي التي تجعله يتعاطف مع ما دعاه بالضعف الانساني ، فيقول انه لولا هذا الضعف الانساني ما وجدت العواطف الانسانية الجميلة التي تنتج احيانا الاعمال الانسانية العظيمة . ويتساءل لماذا نعد دائما الضعف البشري نقيصة ، ما دمنا قد وصمنا به الى الابد فلنحترمه أحيانا ، ولنستثمره ، ولنحوله الى فضيلة من فضائل البشر، بغير هذا فان الحياة لن تحتمل . وهو ليس تعيسا لان الحب في حياته قد تحطم ،فالحق انه ليس بالحب وحده يحيا الانسان . وانما ايامه كلها أصبحت بلا مذاق ، كالماء القراح يجرعه على غير ظمأ ، والمستقبل أمامه محوط بالضباب ، يخيل اليه انه هوى قبل الاوان ، كالثمرة التي تسقط من الفرع قبل النضوج . ثم يخط هذه العبارة المؤسية وكأنها مخطوطة من دم. « كل شيء حولي يهدمني هدما » .

تلك كانت الحالة النفسية التي عرفت طريقها الى قلب توفيق الحكيم وعقله منذ وطأت قدماه الارض الاوربية . وهي تلخيص دقيق للتناقض الاول ، والرئيسي في حياة كل عربي يحل أزمته مع مجتمعه : السفر الى أوروبا . لقد ترك الحكيم أرض مصر على أثر توصية لطفي السيد لوالده بأن يعمل لترحيله الى باريس حتى يحصل على الدكتوراه في القانون . وبموافقة الوالدين ،اقتلع الحكيم الى بلاد الغرب ، وهو لا يحتضن بين ضلوعه سوى الفن والفكر . اما دراسة القانون فلم تكن سوى جواز السفر الى الخارج . وفي احيان كثيرة ،

كانت تنتابه في فرنسا أزمة ضمير تجاه والديه ، فينكب على كتب القانـــون ويقضي الليالي ساهرا ، حتى اذا اقبل الامتحان كان من الراسبين . وهـــو يرضي ضميره بتلك النوبات من يقظة الضمير التي تفاجئه في فترات متباعدة . اما حياته الحقيقية فكانت المسرح وقراءة عيون الادب العالمي التي حرم منها كثيرا .كان يقول في سجن العمر انه الى جانب الكتب الماجنة التي كانت الايدي تتنازعها خفية في الفصل مثل كتاب « رجوع الشيخ » ، كان يقبل على قراءة الكتب الجادة العميقة . ولكنه يعترف بأنه لم يكن يفهم شيئا « لذلك كله ضاعت علينا فرصة التكوين الفكري الفلسفي الحقيقي في تلك المرحلة التي يريد فيها العقل أن يتفتح للتفكير بل ان امهات الكتب الادبية نفسها التي كان يجب أن نطالعها في تلك المرحلة لم تكن في متناول أيدينا » .

كان التناقض الاول ، والرئيسي ، بين الحكيم وباريس ، هو التناقض البديهي بين الشرق والغرب ، بين حضارة متخلفة مقهورة ، وحضارة متقدمة قاهرة . نفس التناقض الذي عاناه من قبل طه حسين وسلامة موسى ، ومن قبلهما رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك ، ومن بعدهما لويس عوض ومحـــمد مندور ، أي أنها تكاد تكون الظاهرة الاساسية الغالبة على تكويننا الثقافـــي والضميري ، أن يجتاز روادنا هذه الازمة الحادة بين التكوين المتخلف المنعكس في السلوك اليومي ، والتطلع الى المثال المتقدم في السلوك والفكر . وهـــي أزمة تتعدد مستوياتها من لحظات الجنس مع امرأة ، الى لحظات الفكر مع كتاب أو متحف أو معرض أو قاعة موسيقى .

ولا شك أن جميع الذين تعرضوا لهذه الازمة من مفكرينا وادبائنا قـــد أحسوا بالارتباك لاول وهلة ، لان الانفعال الاول لن يكون اقل ولا اكثر من الانفعال بصدمة مفاجئة . ولكنهم بعد دوار الصدمة ، تفاوتت الانعكاسات العميقة التي استقرت في وجدانهم وعقولهم طويلا ، او التي أضافت الى ملامح تكوينهم شيئا جديدا . فمنهم من كان رد الفعل الاول والاخير هو السخط على هذه الحضارة « المنحرفة » أو « المتبرجة » على حد تعبير البعض . ومنهم من اصبح لاجئا حضاريا ان جاز التعبير عن درجة الذوبان التي دفعت بالبعـــض الاخر الى الالتحام بكافة مقومات الحضارة الاوربية . والقليل النادر مـــن استطاع ان يرتفع على مستوى ردود الافعال ، ويتخذ موقفا أو فعلا اصيلا مستمدا من واقعه الشخصي والموضوعي ، لا بحكم « الامر الواقع » ، كما يتبادر الى الذهن، وانما بحكم « احتياج الواقع » الى سمات جديدة تتلاءم مع مقوماته الايجابية العريقة ، وتنزع عنه مقومات السلب الطارئة ، ويجتلب

من الواقع الحضاري الجديد ما يحل مكانها ويدفعها الى أمام ، الى مستوى المشاركة الحية الفعالة ، بدلا من بقائها في مستوى « الاخذ على الجاهز » الذي استنامت بواسطته للقهر الاجنبي ، واستكانت للحضارة الغالبة .

ولم يتخذ الحكيم في البداية موقف رد الفعل المذعور من الحضارةالغربية وان اتخذ موقف « الدهشة » . ولكنه لم يستمر على موقف واحد ، بل تطور الى العديد من المواقف التي انتهت به الى موقف تلك القلة من مفكرينا وادبائنا الذين يأخذون من الحضارة الجديدة أشياء ، ويرفضون ــ جبرا واختيارا ــ أشياء أخرى . كان في القاهرة يعرف المرأة « كما يتاح لامثالنا مقابلتها وقتئذ . في تلك الاماكن المظلمة » . هكذا كتب في سجن العمر . أما في باريس فقــد عرف المرأة في صور عديدة متنوعة . تبقى من بينها صورتان رئيسيتان : صورة ساشا التي أذهلته بجسدها ومأساة حبها ، فأمضى معها بضع ليال زاخرة بالمتعة الحسية الطاغية . وصورة ايما التي شاءت أن تسترد منه حبها ، حتى الاوهام والاحلام ، فكتبت اليه تصف الايام التي قضتها معه بعبارات صريحة للغاية « اتمنى اني ما عشت قط هذين الاسبوعين » . وفي الجانب الاخر من شاطىء العلاقات الانسانية ، عرف الحكيم معنى « الصداقة » لدرجة انه كان يفصل بين صداقته لاندريه ، و « صداقته » لزوجته جرمين التي كان يعدهــا صداقة اخرى مستقلة تقوم على احترامه لشخصها وتقديره لذكائها « لــن تتصور مقدار ما يحدثه جلوسي اليها من نتائج فكرية » كما يقول لزوجها في رسائل زهرة العمر . وغدا ــ يستطرد الحكيم ــ تزول الحسابات المادية . ولن يبقى لنا غير الربح المعنوي ، الذي اكتسبه احدنا بمعرفة الاخر .

أما علاقته بالفن فقد مضت هي الاخرى في خط مواز لعلاقاته العاطفية والانسانية . فهو يصف هذه البيئة الحديثة ، وما يسود فيها من جو«المودرنزم» على حد تعبيره ، بأنها تفسد حسن فهمه للاشياء ، وتحول دون تعرضه لحقيقة شخصيته في الفن والادب . وهو يحب المودر نزم ، ويخشى أن يقول لصديقه انه يقلد أساليبه على الرغم منه . ويبلغ توفيق الحكيم درجة عالية من النضج النفسي حين يكتب صادقا : « لست أدري أمن سوء حظي أو من حسنه ، اني أعيش الان في أوربا وسط هذا الاضطراب الفكري ، الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والاداب بهذه الثورة التي يسمونهــا المودرنزم ، فكان لزاما علي ان اتأثر بها ، ولكني ــ في الوقت ذاته ــ شرقي جاء ليرى ثقافة الغرب من اصولها ، فأنا موزع الان كما ترى بين الكلاسيــك والمدرن لا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم لان هذا القديم أيضا

جديد علي .. فانا مع أولئك وهؤلاء ... »

انه بهذه الكلمات يضع كلتا يديه على معنى الفرق الجوهري بين الشرق والغرب . فهو ليس فرقا نظريا غير قابل للمحو وانما هو فرق طارىء لا يلبث أن يزول . هذا من ناحية ، الوعي بها ينفي مركبات النقص التي تتولد عند أصحاب المواقف السلبية من حضارة أوربا ، سواء كانت رد فعل مذعور يتقهقر بنا الى الوراء ، أو رد فعل يصل الى درجة الذوبان . هذا الفرق في مستواه الثقافي والفني ، ينعكس على ما أدعوه بمسارنا الخاص في مجال الادب . فنحن من جهة لم نعان ميلاد الاتجاهات الفكرية في النقد والفن من الكلاسيكية الى الواقعية الى المذاهب الحديثة . ونحن لم نخلق آدابا تثمر هذه التيارات بصورة حرفية لما هو في أوربا . ونحن أخيرا قد استوردنا مع بوادر نهضتنا الحديثة بعض ما في حضارة الغرب من الوان وخطوط واشكال وقوالب ونظريات . وبالتالي فنحن لا نملك في معظم فنوننا السائدة كالمسرح والقصة ، سوى التجربة الاصيلة . أما صياغتها فقد وفدت علينا ضمن واردات الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر . وليت الامر كان ميسورا مبسطا على هذا النحو الذي يفرق بين التجربة والصياغة الفنية . ولكننا نعلم أن ثمة تفاعلا عضويا بين الشكل والمضمون في تجربة الخلق الفني والابداع الجمالي . وهكذا نعتقد أن مسارنا الادبي الخاص يتسم بمجموعة من الخصائص المستقلة التي تميزه عن خط التطور الاوربي . ومن هنا كانت المنعطفات الاوربية في تصنيف آدابنا ونقدنا لا تطابق هذه الاداب ولا نقدها .

ومن هنا قلت أيضا أن توفيق الحكيم بلغ درجة عالية من النضج النفسي والعمق والاصالة والصدق ، حين قرر في اعتراف بالغ الامانة والدقة انه أحس بارتباك عظيم بين خضم تيارات الفكر الاوربي ، وموجاته الفنية التي لم يكن لها ثمة شبيه في بلده ، يمكن المقارنة بينهما ، أو الاهتداء بأحدهما في التعرف على الاخر .

ولقد كان رد الفعل الاول عند الحكيم موحدا بين سلوكه وفكره . فقد أخذت طبيعته تميل الى عدم الاخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع ، هربا من الوقوع في الابتذال ، وشغفا جنونيا بالتميز والاغراب ، فهو لا يرتدي كما يرتدي الاخرون ، ولا يدخن كما يدخنون ، ولا يهدي الى حبيبته الازهار الجميلة . وقد وجد في أهل « المودر نزم » عقله ومأواه ، بل وجد كل طبيعته بكل ما تنطوي عليه من « حمق وجنون » . انه وجد على الاقل سندا وأساسا

لرغبته المحرقة في الخروج على ما سماه بالمنطق العام . ويقصد به المنطق المبني على فروض عامة مصطلح عليها . ذلك انه اراد في ذلك الوقت أن يكون هنالك منطق خاص يحوي فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الاراء والمشاعر. لهذا كانت حركة « المودر نزم » عنده تعني اتجاها الى عدم التقيد بالمنطق العام ، والنزوع الى المنطق الخاص .

من الممكن بعدئذ أن نحصي العديد من الوان السلوك واشكال الفكر التي ابتهج لها الحكيم وكانت فيما بينها تصنع مع ما سبقها مجموعة من النقائض . فقد تجاوز رد الفعل الاول وهو « الدهشة » الى موقف جديد دفعه لان يتصور نفسه « رياضيا » لان أفكاره وتصرفاته كما يقول تكاد تسير على طريقة هندسية أو حسابية أو جبرية . يقابل الرجل « الرياضي » في توفيق الحكيم ، الرجل « العاطفي » بمعنى جديد ، هو أن الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يحب انسانا ، لن يعرف، ولن يستطيع ، ان يحب الانسانية . وكانت تلك هي اللحظة التي أحس فيها بأن تفكيره الشخصي قد تكون الى حد ما ، وان نظرته الخاصة بدأت تطالبه بأن يستقل في التأمل والتقدير والاستنتاج . جاءت اللحظة التي شعر فيها بوجوب السير بمفرده . وكانت بوادرها ذات يوم أدرك فيه أن محادثاته مع الشاعر البرناسي العجوز الذي أحبه وعطف عليه وزار معه معظم ملامح باريس الفنية ، لم يعد فيها جديد يثير اهتمامه او التفاته. وبدأت حياته الحقيقية حياة الهضم والتمثل مع محاضرات دولاكروا عن الاحوال النفسية للفن ، وبرنشفيج عن صلات العلم بالدين ، ودروس روبيه عن المذاهب الاخلاقية والسياسية لافلاطون وأرسطو ، ودروس فوجير عن مصادر فن العمارة الاغريقية واثار اكربول اثينا ، ومحاضرات شنيدر عن ميكل أنجلو وعصره ، وبرونو عن الثورة واللغة ، ومحاضرات لجويس عن تاريخ الشعر الانجليزي . وقد كانت المتاحف والمسارح وقاعات الموسيقى والصداقات النسائية والصداقات العائلية والصداقات الفنية بمثابة مادة اللحام بين النظرية والتطبيق . لهذا كله كانت « الكارثة العظمى » عند توفيق الحكيم هي قرب العودة الى بلاده ، اذ لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر . أما « أوربا العظيمة » فهي معبد الفكر الحقيقي لمن شاء التبتل في محرابه ، لمن أراد أن يصبح فيما بعد « راهب الفكر » . ويبدو أن أوربا العظيمة في ذلك الوقت ، تراءت لعين الحكيم من خلال عصورها الذهبية الغابرة . ولكنه حينذاك وبالرغم من ربطه الوثيق بين الفن والحياة التي كان يلاحظ انعكاساتها الوجدانية على المعمار والموسيقى واللوحات والتماثيل والروايات والمسرح .

اقول انه بالرغم من ذلك ، لم ير الوجه الاخر من اوربا العظيمة بحق ، فيما قدمته للانسانية من حضارة بلغت الذرى ، ولكنها تخلفت عن الركب الانساني المتقدم على الشاطىء الاخر حين اتخذت من القهر الاستعماري اداة للسيادة.
لم يكن يعلم أن أوربا العظيمة هي السبب الرئيسي في أنه « لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر » . لم يكن قد اكتشف بعد الموقف الثالث الذي تتخذه القلة النادرة من عظام مفكرينا الذين نهلوا من العالم الاوربي والحضارة الاوربيـة الشيء الكثير . الموقف غير المذعور من هذه الحضارة ، غير الذائب فيها ، وانما هو الموقف الموضوعي الذي يتحسس نبض حضارة بلاده ، فيتلمس احتياجاتها الحقيقية ويسارع بتلبيتها . فيمتص من اوروبا كل ما من شأنه أن يضيف اليه عنصرا ايجابيا ، ويستلب في نفس الوقت عناصر السلب . لم يكن هذا الموقف آنذاك هو موقف الحكيم . وانما تطورت لديه « الدهشة » الاولى الى موقف « التمزق » الملتاع ، لا بين الشرق والغرب ، فقد بات الغرب لديه هـو « أوربا العظيمة » بصورة حاسمة . وانما التمزق بين الرغبة والضرورة ،أو بين الواقع والمثال . وهكذا ، من الاعماق ، صرخ « ان حياتي مفككة،كالقصة المفككة ، أو الهيكل المزعزع الاركان .. حياتي كلها ليست الا قارب ثمل » .
لم يكن الصراع بين الشرق والغرب في نفسه هو السبب في هذا التمزق . لانه في موقفه الجديد يعي كما قال لاندريهأن هزة التصادم بين الشرق والغرب هي وحدها التي تفتح الاعين المغلقة في الشرق والغرب . « ان في تلاقينا لمعنـى أوسع من كل معنى شخصي أو فردي ، ان فيه قوة الرمز ، ما من مرة احتك فيها الشرق والغرب الا وخرج من احتكاكهما ضوء أنار العالم ، وما من مـرة تلاقى فيها وجه الشرق بوجه الغرب ، ونظر احدهما في عين الاخر ، الا وابصر جمال نفسه كانه ينظر في مرآة » . هذا وعي ناضج بما يمكن أن يكون عليـه الاخذ والعطاء في حركة التفاعل الحضاري . لهذا لا نستطيع أن نقول بـأن التناقض القائم بين الشرق والغرب هو عماد المرحلة الثانية في حياة الحكيـم بأوربا . حقا ، هو يشير أحيانا الى ما سماه « بأفيون الشرق » الذي كـاد عقله يخبو تحت سطوته ، لولا انالامر انتهى به الى « النور » الذي أتاه من الشاطىء الاخر . ولكن مثل هذهالاشارات لم تكن تعبر الا عن الآم اليأس المرير من البقاء في أوربا أطول فترة ممكنة . ولا يتخلص توفيق الحكيم من مرارة هذه الالام اليائسة الا بين احضان أرض مصر حين بدأت المرحلة الثالثة في موقفه من أوربا . وهي المرحلة التي عاشت معه ، وعاش لها طوال رحلة العمر . عاد ليكتب الى أندريه عن رؤياه الجديدة التي تدفعه لان يقول ان الادب لا ينافي حياة المصنع ، فالادب هو الحياة أو التعبير عن الحياة « انـه

الحياة كلها التي تحوي في جوفها المصنع وغير المصنع » . والفن ليس هو الطبيعة ولا هو الحقيقة ، ولكنه « تقطير » لكل منهما من خلال « امبيـــق » الفنان . من هنا كان الادب الروسي في نظره كما كتب لاندريه من الاسكندرية هو أدب الانسانية العظيم ، بينما لا يرى في الادب الانجليزي الا مجموعــة مغامرات في التاريخ والمجتمع والنفس الانسانية ، أما الادب الفرنسي فهو ادب الشكل في جماله الساحر ، والفن الاغريقي هو تجميل الطبيعة الى حد اشعارها بنقصها ، بينما الفن الفرعوني هو الاب الشرعي لمختلف الفنـــون الحديثة (وهي نفس الفكرة التي أوحت له « بياطالع الشجرة » بعد عشرات السنين من كتابته لهذه الرسائل) . وهو يسأل صديقه قرب نهاية التراسل بينهما في صراحة قاسية « هل حقيقة ــ بينك وبين ضميرك ــ تعتقد أني سأنتج شيـــئا في شؤون الفكر والادب ؟ » . انه يحس بعد ان غرق في آداب الامم كلها وفلسفاتها وفنونها ، بعد أن تعرف معرفة حميمة على تاريخ النشاط الذهني كله ، يحس بأهمية السؤال وصدقه : ماذا يمكن أن يفعل ؟ لقد بدأ يبصر وقتئذ ، فتبين له بعد طول الجري والجهد أن الاسلوب أحيانا هو حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول . ان الذي عنده ما يقوله للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ، لايحفل بأسلوب التقديم . فما أروع الحقيقة ــ يقـــول الحكيم ــ لو تفجرت وحدها ، من أعماق القلب الصادق ، في كلمات بسيطـــة « لهذا كان الاسلوب احيانا كل ادب اولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس » .

وكانت هذه الفكرة هي بداية المشى الذي بحث عنه طويلا . ان بلاده تغط في نوم عميق حقا ، ولكن ما دوره هو ازاء هذا الغطيط ؟ اذن ، فهـــو يستطيع أن يؤدي « دورا » وقد كانت هذه مشكلته الاولى ، فلا بد من جهاد شاق لتتخلى بلاده عن العرف السائد بين ادبائها عن معنى الاسلوب كمرادف للغة المتصنعة المنمقة . وقليل ، بل اقل من القليل ، من فطن الى ان الاسلوب هو روح وشخصية . بل ان هذه القلة القليلة الرائدة لمعنى الاسلوب الحديث كانت تلاقي من العنت والاضطهاد في الوسط الادبي ، ما كان جديرا باشاعة روح السأم والملل من امكانية الاصلاح . وليس ببعيد ما نقراه عما لقيه سلامه موسى في كتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » من هجوم الرجعيـــة الادبية عليه هجوما بشعا . هكذا وصل توفيق الحكيم الى انه لا يخلق الاسلوب الحق الا الكاتب الصادق في شعوره وتفكيره الى حد ينسيه انه ينشيء أسلوبا « البلاغة الحقيقية هي الفكرة النبيلة في الثوب البسيط . هي التواضع في الزي والتسامي في الفكر » . وهي نفس الرسالة التي حمل لواءها سلامـــه

موسى منذ بداية القرن العشرين . والفرق الوحيد بينهما ان الحكيم كان يحقق دعوته هذه عن طريق الفن ، اما سلامه فكان يدافع عنها بصورة تقريرية مباشرة . واكاد اقول ان احدث منجزات التطور اللغوي في بلادنا يرجع الفضل فيه اساسا الى هذين الرائدين : توفيق الحكيم في الفن الادبي ، وسلامه موسى في الفكر الاجتماعي . وعندما اقرأ في رسائل الحكيم الاخيرة الى صديقه الفرنسي ، أنه لو نزل ادباء اللغة الفصحى عن بعض جهودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربي اليوم في مقدمة الاداب العالمية عندما اقرأ هذه الكلمات اكاد افتح « البلاغة العصرية » لسلامه موسى واعيد قراءتها حرفيا من جديد . فنحن كما يقول الحكيم في رسالته تلك « عبيد ذلك الميراث والعبارات والتراكيب التي وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة » وهي الفكرة المحورية في كتابات سلامه حول اللغة العربية . ويختتم الحكيم زهرة العمر بقوله : « اني اضع دائما نصب عيني هذه المصادر الثلاثة استلهمها فنيا : القرآن والف ليلة وليلة والشعب أو المجتمع » . وتأتي اخر كلماته من طنطا حيث كان يعمل وكيلا للنائب العام « اني غارق في الحياة والواقع الى اكثر من اذني » . . ولو علمنا أن «يوميات نائب في الارياف » هي نتيجة هذا الغرق في الواقع، لاستطعنا أن ندرك أبعاد ذلك الثائر المعتزل في البرج العاجي .

ان الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » قد أضاء لنا الطريق الى تفاصيل مرحلة التكوين في حياته الباكرة . وهو لم يكتب بعد « رحلة العمر » التي تلت تلك المرحلة الى الوقت الحاضر . ولكننا لا ننسى أن ما كتبه الحكيم من مؤلفات تربو على الاربعين كتابا من مسرح وقصة ومقالات ، هو تفاصيل او نتائج رحلة العمر التي لم تكتب بعد . كذلك فان الخطوط الرئيسية التي جادت بها مذكرات سجن العمر ورسائل زهرة العمر ، كانت البذور التي التحمت فيما بعد بأرض الواقع المصري فأنبتت واثمرت كافة الدقائق الصغيرة في حياة الحكيم وفنه . أي اني اكاد اجزم بأنه لم يحدث ثمة تغيير في هذه الحياةوذلك الفن من حيث الجوهر . وانما حدثت اشكال عديدة من التنمية والبلورة والتطور . وهو ما احاول اكتشافه في خطوات الحكيم القادمة من أوربا . الخطوات التي قادته من اسرة متوسطة بالريف المصري، تعاني ويلات تمزقها الاقتصادي والاجتماعي ، الى الصراع النفسي المركب ، الى الشكوك الفكرية والقلق الفني ، الى موقف الدهشة من لقائه الاول بالحضارة الاوربية ، الى موقف التمزق بين الواقع والمثال ، الى معانقة الواقع بين احضان المثال . هذه الخطوات جميعها التي دارت بين الفن

والحياة في محور ثوري ، ولكن على المدار الايمن من الثورة التي عبرت عن نفسها في الشكل المسرحي ، والمسرح الذهني بالتحديد ـ هذا في المستوى الفني ـ كما عبرت عن نفسها من عودة الروح الى يوميات نائب الى أهل الكهف في دائرة المعتزل عن العمل السياسي المنظم والمباشر . أي في دائرة الفكر المجرد الي دعاه خطأ فيما بعد بالتعادلية . وسوف نرافق هذه المعاني كلها ، فرادى ومجتمعة ، فيما بداه الحكيم من سلسلة كتاباته الفكريةالتقريرية المباشـــرة .



الفصل الثاني
فنان الحياة

عندما كان توفيق الحكيم في باريس بدأ يخطط لتأليف كتابين كبيرين أولهما « عودة الروح » والاخر كتاب عن الفن من ثلاثة أجزاء حول تاريخه ومذاهبه وقضاياه . وقطع الحكيم شوطا في كل من الكتابين يبلغ حوالي خمسين صفحة ، ولكنه في النهاية توقف أمام أحد أمرين : اما « عودة الروح » واما كتاب الفن . ولم يتردد كثيرا ، فأعدم كتاب الفن . فهل كسبنا أم خسرنا؟ بمعنى آخر ، على اي الوجوه تأثر الادب المصري الحديث ، بهذا الحكم الذي نفذه الحكيم بتمزيق الصفحات الخمسين التي كتبها ؟ أما توفيق الحكيم فيقول انه ندم فيما بعد على ضياع هذه الصفحات هدرا ، فربما كانت تلقي بعض الضوء الان ، على اهتماماته المبكرة . وفي رأيي ، اننا لم نخسر كثيرا ، لاننا كسبنا أولا « عودة الروح » ، ثم انني أعتقد أن توفيق الحكيم لم يهمل كتابه في الفن . فقد أعاد كتابته مرارا في عشرات المقالات التي كتبها حول هذا الموضوع . فهناك مجموعتان رئيسيتان من مقالاته التي كتب بعضها قبل ثورة ١٩٥٢ وضمنها كتابه « فن الادب » الذي صدر في عام الثورة والبعض الاخر كتبه بعد ذلك التاريخ وضمنه كتابه « أدب الحياة » الذي أصدره عام ١٩٥٩ .

ولا شك أنها فرصة رائعة أن يكون الحكيم ـ فناننا ـ قد أهدانا هذه المجموعة الهائلة من الكتابات المباشرة في الادب والنقد . لقد أثبت أن في تكوين كل فنان ناقد . ومن ناحية اخرى تكاد كتابات الحكيم النظرية أن ترسم لنا ملامح بناء كامل لوجهة نظر الفنان في الفن الادبي .ومن هنا نكاد نوقن بأن الكاتب لا يقبل على عمله الفني بصورة عشوائية ، بل على درجة ما من التخطيط .

ان هذه المجموعة الكبيرة من الكتابات المباشرة تؤكد أن الحكيم لم ينزو

قط في برج من العاج ، لانه شارك في كل الاحداث ، حتى البسيطة منها التي لا تحتاج من الفنان أن يقربها بحكم طبيعة العمل الفني الذي يحتاج بدوره الى مسافة بينه وبين الاحداث . فقد اسهم الحكيم بصورة ايجابية في كل صغيرة وكبيرة بالحقل الادبي ، المحلي والعالمي ، وليس الحقل الادبي بمعزل عن ضجيج الاحداث المحيطة بالانسان .

ومنذ البداية يجب أن نسجل احدى الملاحظات التي تقودنا الى قلبتوفيق الحكيم وعقله . فبينما نحن نستطيع أن نحصل على موقف وطني تقدمي واضح من كتاباته الفنية الاولى ، كعودة الروح ويوميات نائب ، ويختلف موقف بعض النقاد من كتاباته الفنية الحديثة نسبيا . . الا أننا نضع أيدينا على عكس هذا الموقف من كتاباته النظرية ، التي تبلورت في صورة غير واضحة بكتاب « فن الادب » وهو يضم بعض مقالاته التي كتبها عام ١٩٣٤ وبعضها الاخر كتبه عام ١٩٤٨ ، أو ما بين هذين التاريخين . بينما نجد في كتابه « أدب الحياة » صورة واضحة محددة التزم بها بشكل صارم في تلك الفترة الحديثة نسبيا ، والواقعة ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ .

والكتاب الاول — فن الادب — يناقش ثلاث زوايا لكل من العمل الادبي والنقدي . الزاوية الاولى تناقش الادب والنقد من حيث علاقتهما بالفنان والناقد كعملية خلق ذاتية . وقد تعرض المؤلف في هذا الجزء للمبحث الاساسي في علم الجمال (لحظتي الخلق والتذوق) ، كما ناقش معنى التقييم أو نظرية النقد . أما الزاوية الثانية فقد تخصصت في علاقة الفن والنقد بالقارىء المتلقي من حيث المناخ الحضاري الذي يؤثر في عملية التفاعل بين طرفي العمل الفني: المبدع والمتلقي . والزاوية الثالثة التي يقوم عليها هذا الكتاب هي علاقة الفن والنقد بالتاريخ الادبي من حيث صلتهما بالحرية والحياة المعاصرة والخلود ، وغيرها من القيم .

يقول توفيق الحكيم في الجزء الاول من « فن الادب » أن الموضوع في الفن ليس بذي خطر ، وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة ، ولكن القيمة والخطر في تلك الاشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع (ص ١١ — ط أولى) . ثم يبحث عن الذات الفنية فيؤكد أن الفنان أو الاديب يظل يبحث عن ذاته وشخصيته الى أن يجدها ، فاذا هي تملكه بعد ذلك الى الابد ، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع ، الذي لا يزول ولا يتحول . واذا هو يعرف بطابعه ، لا فيما ينشىء فقط بل فيما يحاكي أيضا .ويتم اكتشافالذات

الفنية المبدعة من خلال ما يتركه لنا الفنان من جملة آثاره التي نتعرف فيها على شخصيته الكاملة من اسلوبه في التفكير والتعبير وطريقته في تناول الاشياء . ولكنك ــ يقول الحكيم ــ وقد أحطت به ونفذت الى لبه لا بد أنك صائح بلهجة المحبة والالفة « دائما هذه الطريقة .. ! دائما هذا الاسلوب ! .. لو يخرج عن ذلك قليلا ؟!! » يخرج من ذلك الى أين ؟.. وكيف يخرج عن طريقتـــه واسلوبه ؟ انها ذاته « تلك مأساة الطابع والشخصية ، ما دام قد صار لـــه طابع فلن يخلع عنه أبدا .. ولا بالموت » (ص ١٢ ، ١٥) .

ولا شك أن الحكيم بهذا الفهم الحي العميق ، للعلاقة الجدلية القائمةبين الفنان وآثاره قد أنار السبيل الى ذلك المفهوم القائل بأن شخصية الاديب هي مؤلفه الاول ، وهو المفهوم الذى قال به سلامة موسى منذ بداية القـــرن الحالي . على أننا يجب أن نفرق بين تشابه الاراء في بعض جزئياتها وبيـــن مطابقتها الحرفية . ولما كان ثمة فرق جوهري بين الحكيم كفنان وسلامـــة كمفكر ، فقد نشأت عن ذلك بعض الفروق الهامة . فشخصية الاديب هي مؤلفه الاول بالمعنى الاخلاقي عند سلامة موسى ، بينما توفيق الحكيم لا يقصد الا المعنى الفني . ومن التعسف والميكانيكية المبتذلة ان نفصل بين الطابـــع الاخلاقي والطابع الفني لشخصية الاديب المؤلفة بوجدانه وعقله وتكوينـــه الذاتي والموضوعي ، ولكن يجب بالفعل أن نميز بينهما . بل ربما كان التداخل والتشابك بينهما أدعى الى التمييز المتفحص لهما . فسلامة موسى كان يعني ذلك المفهوم الذي أشاعته الافكار الاشتراكية الليبرالية المنقولة عن جماعة العقليين والجمعية الفابية بانجلترا . المفهوم القائل بأن هناك اتصالا وثيقا بين سلوك الانسان وفكره ، وأن هذه الظاهرة تبدو في قمتها عند الاديب والفنان ورجل الفكر . أما توفيق الحكيم فيعني ما قالت به بعض تيارات الفكـــر الفرنسي في أوائل القرن العشرين من أن ذاتية الفنان هي المنبع وهي المصدر في عملية الخلق الفني ، ربما كان الخالق ــ الفنان ــ وريثا لبعض التقاليـــد الادبية والرواسب الاجتماعية ، وهذه كلها تشترك في صياغة عمله الفني ، ولكن من خلال صفاته الذاتية الامينة لصدقه الكامل مع النفس لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط . كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين ، ولكنه لم يكن رومانتكيا خالصا . ذلك انه لم يناد قط بأن يكون الفن « ترجمة ذاتية » لاحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية ، بل نادى بأن يكون الفـــن تجسيدا أمينا للذات ، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها ، فردية أو اجتماعية .

هذه النظرية التي ولدت فيما بعد فكرة الصدق في الفـــن ، ولا أقـــول الصدق الفني ، لان الصدق في الفن قريب من الرؤية الاخلاقية التي تجعل من سلوك الاديب نموذجا تطبيقيا رائدا لفكره . ومرة اخرى تفترق النظريتان عند منعطف الطريق : احداهما ــ التي انطلقت أساسا من الذات ــ تكشف الزيف والافتعال في مدى المطابقة « الفنية » بين أغوار الذات المبدعة والعمل الفني. وهذا هو معيار الصدق في الفن عند توفيق الحكيم . أما الاخرى ــ التـــي تنطلق من صميم الظاهرة الموضوعية للفن ـــ فترى ان الصدق الحقيقي ينبع من النظرة الاستيعابيـــة الشاملة للواقع بما فيه الذات الفنية .

اختار الحكيم الفكرة الاولى ، ليصدر عنها في الكثير من أفكاره المحورية التالية . فهو ينطلق بعدئذ مع ثلاثة أشعة نظرية تنير له معنى « الفنان » ومعنى « الحرية والمسؤولية » ومعنى « النقد » . ولندع الفنان مؤقتا مع حريتـــه ومسؤوليته لنرافقه وهو يرفض النقد التأثري ، فليس للذوق الشخصي ضابط ، واذا ترك الحكم في الاثار الفنية والادبية للذوق وحده ، فقد ترك اذن للفوضى أو للمصادفة (ص ١٨) . أما العمود الفقري للشخصية الفنية فهو سلسلة آثارها بحيث يستطيع الباحث أن يتتبع في حلقاتها صفاته وعيوبه ولوازمـــه وعاداته ومزاجه واتجاهاته . والنقد في عملية الربط بين الحلقات انما يقوم في حقيقة الامر بعمل انشائي ضخم « ان الاثار الادبية بغير نقد بنائي يربط بين أجزائها واتجاهاتها ، لا يمكن أن تصنع أدبا بالمعنى المعروف في الاداب الكبرى » (ص ٢٠) . ولعل ما يبدو على الادب العربي الحديث من فقـــر ـــ يقـــول الحكيم ـــ راجع الى ظهوره وحيدا غير مستند الى نقد انشائي في مستـــواه يقوم بمهمة التنظيم والتفسير والربط والتبويب ، فكان من أثر ذلك الاهمال ان بدا الادب العربي الحديث في صورة جهود فردية غير جدية « وستظل كذلـــك الى أن يظهر النقاد العظام الذين يتوفرون على درسه ، ويخرجونه للناس والاجيال بناء متسقا ، مرتبطا حاضره بماضيه (ص ٢١) .

هذا ملخص وجهة نظر توفيق الحكيم الى النقد الادبي ، وهي مستمدة بكاملها من وجهة نظره السابقة الى الفن باعتباره اكتشافا مستمرا للذات . فالنقد هنا ــ كما قال ذلك الفريق من النقاد الفرنسيين ـــ هو النقيض المقابل لعملية الخلق الفني ، فهو ليكون عملا انشائيا ابداعيا خالقا لا ينبغي أن ينطلق من الذات حتى لا يتورط في أحكام سريعة تتصل بلحظة التذوق العابر . أمـــا النقد الموضوعي فينطلق من العمل الفني بتقييم العناصر المكونة له من الداخل والخارج ، ومن هنا لا بد من مقارنته ببقية الاعمال الاخرى لنفس الكاتب ،

والاعمال الشبيهة له عند الكتاب الاخرين . اي أن المقارنة هي العنصـــــر الرئيسي في الحصول على « الطابع الشخصي » للفنان .

غير اني اعتقد أن « المقارنة » وحدها لا تصلح كأداة للنقد الحديث، لانها لا تبرز سوى القيمة النسبية للعمل الفني من خلال الموازنة الدقيقة بين مختلف عناصره التركيبية ، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور من حيث الحجم والمساحات والاوضاع والأفكار فيما يتلو العمل الادبي من أعمال اخرى لنفس الكاتب . بالاضافة الى مقارنة هذه العناصر بشبيهاتها في أعمال الكتاب الاخرين . كل ذلك لا يمنحنا سوى التعرف على القيمة النسبية كمـــا قلت . أما القيمة المطلقة للعمل الفني فنحصل عليها بوسيلة اخرى هـــي « التحليل » لاننا بواسطة التحليل نتلمس أوجه الاختلال أو الانسجام في البناء الفني ، ونضع أيدينا على مصادر التوازن أو الاختلال وذلك بالكشف الدقيق عن العناصر المكونة للعمل الفني وحركة تفاعلها مع بعضها البعض . ومن ثم نستطيع بالتحليل والمقارنة معا ، أن نحصل على القيمة النسبية والقيمـــة المطلقة للعمل الفني .

الا أن تركيز الحكيم على عنصر « المقارنة » كأداة وحيدة للعمل النقدي ، مرجعه البناء الفكري العام لهذا الفنان . فالتناظر والتقابل والتقاطع وغيرها من اشكال الخطوط الهندسية التي من شأنها أن تخلق « توازنا » بين قوتين ، هي المصدر الرئيسي لفكرة التعادل عند توفيق الحكيم . بحيث تبقى هاتـــان القوتان ثابتتين ساكنتين . وهذا هو الفرق بينه وبين القانون الجدلي القائم على صراع المتناقضات . وهذا أيضا ما يحدد لنا ويفسر طبيعة التكويـــن والتفكير الاجتماعي في أعماله الفنية والفكرية . فهو الابن المخلص للطبقـــة المتوسطة التي تفهم ثورتها على هذا النحو الابدي من السكونية والثبات ، بمعنى آخر هي الشكل النهائي المطلق لثورة الانسان . هذا المفهوم « التعادلي » كما دعاه صاحبه خطأ هو مصدر التركيز الملح من جانب الحكيم على عنصـــر المقارنة في النقد الادبي ، كأداة وحيدة للتقييم ، لانها تكشف عنده ما اذا كان العمل الادبي يحمل مضمونا وشكلا الفكرة التعادلية أم لا . والنقد التعادلي اذن طموح الى تجاوز النظرة التقليدية لكيان العمل الادبي من حيث الشكل والمضمون ، ولكنه في واقع الامر يتورط في وهاد الشكلية البحتة حين يجعل المعيار الهندسي ان جاز التعبير هو مقياس جودة العمل الفني أو رداءته . فهو يهتم أشد الاهتمام بالصورة النهائية التي يؤول اليها العمل الفني من حيث القالب والمحتوى : هل كل منهما على حدة ، عمل متعادل ، ثم هل هما معا

متعادلان ؟ وربما كانت هذه الفكرة توضح لنا من جديد معنى « الصدق في الفن » عند توفيق الحكيم . فهو اقرب الى فكرة الصواب والخطأ بالمعنى الرياضي ، منه الى فكرة الخير والشر بالمعنى الاخلاقي .

وعلى الرغم من أن موضوعية النقد الادبي عند الحكيم تكاد تلامس فكرة « البديل الموضوعي » عند اليوت من حيث انهما ينتهيان الى موضوعية شكلية . الا ان هذا التلامس يختفي تماما حين نفرق بين « نظرية الادب » بشكل عام عند اليوت ، وما يقول به الحكيم حول النقد الادبي . فالحكيم يريد أن يخلق بناء تعادليا من ذاتية الخلق الفني وموضوعية التقييم النقدي ، احدهما يبدأ من نفسه والاخر يبدأ من حيث انتهى الاول . وقد وقع الحكيم بذلك في « تناقض » من حيث أراد أن يكون في « تعادل » . بل ان فرض الفكرة التعادلية مسبقا على وحدة العملية الادبية ، فنا ونقدا ، هي التي أدت به الى هذا التناقض . فلا شك أن الناقد مهما كان موضوعيا في نظرته الى العمل الادبي ، يعبر أولا وأخيرا عن « راي شخصي » أسهم في بلورته وتكوينه ما تلقاه من ثقافة واهتمامات فكرية مكتسبة ، وما تلقاه مع النطفة الاولى من ميول فطرية وتركيب نفسي وذهني معين . فذاتية الناقد لا تتعارض مطلقا مع موضوعية العمل النقدي ، سواء بسواء في العمل الفني وخالقه . أما اليوت فلم يتورط قط في هذا التناقض ، لان نظرته الادبية تقوم على «التكامل» الوظيفي بين النقد والفن ، لا على التعادل الشكلي بينهما . ومهما اعترضنا على نظرية اليوت في الادب والنقد ، فاننا نعترف له بادراك المنطق في جزئيات بنائه النظري .

وهذا يجرنا الى نقطة اخرى حول عملية التفاعل بين النقد والفن . فالحكيم يرى في « الادب الذي يبتكر والنقد الذي يفسر » جوهرا لهذا التفاعل . والحق أنه أصاب الراي بشأن العلاقة بين كل من النقد والفن في جانب ، والقارىء في الجانب الاخر . فالادب يخلق في وجدان القارىء وعقله أحاسيس وافكاراً جديدة ، والنقد يبلور هذه الاحاسيس والافكار في اطار جديد . وهكذا يتحقق التكامل بين النقد والفن في الاداء الوظيفي عند القارىء . أما العلاقة بين النقد والفن خارج وجدان القارىء وعقله ، فتلك مشكلة اخرى .

ولا ريب أن الحكيم يعد من الادباء القلائل الذين يؤمنون بأهمية النقد وجدواه . ولست مغاليا اذا قلت أن الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس كادوا أ نيكونوا الصوت الفني الوحيد في بلادنا الذي يؤمن بالنقد ايمانا أصيلا ويقيم لوظيفته في الحركة الادبية اعتبارا يقف على قدم المساواة مع الفن

الخالق . هذه النقطة تبدو لي شديدة الاهمية لانه على أساسها يمكن أن نتصور موقف الحكيم الفني من النقد الادبي في مصر . ولقد اشار بصراحة كاملة الى ثلاث نقاط : مكان النقد في تاريخنا الادبي الحديث ، والنقد النظري والنقد التطبيقي ، وواجبات النقد نحو تاريخنا الادبي .

ان النقطة الاولى تشير في ايجاز الى ان النقد الادبي كان احتكارا لنقاد الشعر الى وقت قريب ، لان القصة والمسرح ، لم يعتبرهما الموقف الرسمي أدبا الا منذ فترة قصيرة نسبيا . ومن ناحية أخرى تشير هذه النقطة الى ما يشبه « الفوضى » في تاريخنا الادبي الذي دفعنا لان نستضيف تيارات النقد الاوربي الحديث وتيارات النقد العربي القديم دون أن نحاول « خلق » نقد مصري أصيل ، يمزج التجربة المصرية في الادب بروافد النقد الغربي والعربي على السواء . وهي نقطة جديرة بأن تؤخذ في الاعتبار دائما لاننا لم نستخلص بعد من هذه الفوضى ، مجموعة القوانين الضابطة لحركة الادب والنقد في تاريخنا الحديث . فلا شك أن لقاءنا منذ عصر النهضة بالحضارة الاوربية قد امتزج بمرحلة البعث العربي والتجربة المصرية المحلية ، وخلق مركبا جديدا يحتاج الى جهد وصبر طويلين لاكتشاف عناصره وتفاعلاتها . فهذا الاكتشاف وحده هو الذي يضيء لنا الطريق الصحيح الى تقييم الاعمال الادبية المعاصرة. اي أنه هو الطريق الوحيد لخلق نقد مصري حقيقي . فالفوضى التي حدثت منذ بداية القرن ما تزال رواسبها الى الان حين نطبق مقاييس غير اصيلة على التجارب المحلية المطروحة أمامنا . ومن ثم تصبح أزمة النقد الحقيقية هي الانفصال القائم بين موازين نقادنا والتجربة الادبية ، ثم تتكون مع الايام هوة عميقة بين الادب والنقد ، يعزوها البعض في جهل شديد الى عوامل شخصية لا بد لها في نشأة الظاهرة أساسا .

وهنا يأتي دور النقطة الثانية التي أشار اليها الحكيم ، بالنسبة للنقد النظري والنقد التطبيقي . فنحن في مرحلة لا تحتاج منا الى التخصص الحاد في هذا الجانب أو ذاك . لان التخصص لا يكون طبيعيا وصحيا ، الا في أرض أدبية ممهدة للحرث والتخطيط . أرض رسخت في أعماقها تيارات الفكر النظري للنقد وتغلغلت في داخلها تجارب الادب العظيم . اما الارض التي تتسم أولا ، بالفوضى ، فان التخصص فيها يصبح هو نفسه من سمات الفوضى وهذا ما حدث ، فقددهمت بلادنا تيارات نظرية لا تتلائم مطلقا مع تكويننا الغض ، فلم تجد تجاربواقعية محلية تجري عليها تطبيقاتها . لهذا اتجهت الى التجريد الفكري حينا ، أو الى التطبيق على الانتاج الغربي الذي

لم تعرفه بلادنا أحيانا . ومن الشاطىءالاخر للتخصص ، وهو النقد التطبيقي، جنينا العديد من الانطباعات السطحية السريعة التي كونت جيلا مهشما من نقاد الذوق التأثري . وقد كان الشاطئان كلاهما من أحلام الوهم المجهــــد بالثقافة الاوربية ، أو الثقافة العربية ، ولم يكن بينهما تيار ثالث يمزج النظرية بالتطبيق من خلال الاعمال الادبية المطروحة بالفعل . حينذاك كنا سنفتنـــي بثقافة الحضارة المتقدمة ، كما نفتني بالتراث ، بلا عقد أو مركبات نقص ، ثم كنا ــ وهذا هو المهم ــ سنبلور تجربتنا الخاصة في نظرية الادب ، ونظريـــة النقد جميعا .

واذا كان الماضي قد فات ، كما يقول الحكيم ، فلا أقل من أن نـــــول وجوهنا من الان هذه الو جهة الى تقييم تجربتنا الادبية في النقد والفن منـــذ أواخر القرن التاسع عشر الى اليوم، تقييما علميا دقيقا يستخلص قوانيـــن مسارنا الادبي الخاص . تلك هي الصيحة التي نستطيع أن نسمع صـــوت الحكيم يصرخ بها في السنوات السابقة على ثورة ١٩٥٢ . وهي صيحة تزداد عمقا وثراء كلما توغلنا معه في السنوات التالية على الثورة .

ويتناول الحكيم في الجزء الثاني من « فن الادب » علاقة الفن بالجمهور والثورة والحضارة . فيقول لا جدال أن الثورة المصرية كان لها أكبر الاثر في توجيه سيد درويش ، كما كان لها أكبر الفضل في كل ما اتسم به هذا الفنان من تجديد « لقد انكشفت لعيني وقلبي معجزة (مصر) عام ١٩١٩ ورأيت الثورة في كل مراحلها ، تسفر عن روح خفية باقية أبد الدهر ، نابضة ، تسعف(مصر) بين حين وحين . ظل هذا الشعور بلا معنى حتى سجلته في « عودة الروح » فالمعروف أن الثورات لا ينطبع أثرها الا على قلب جديد ملتهب ، ولا يملك مثل هذا القلب الا الشباب في فورة شبابهم ، لهذا كان سيد درويش ــ ابـــن الثورة ــ هو قلبها الجديد الملتهب الذي تأثر بها ، وأخرج فنا قاد به الموسيقى الشرقية الى أفق جديد » (ص ٥٢) . ثم يحدد أبعاد وظيفة الفن بنوع التأثير الذي يحدثه هذا الفن ، فاذا طالعنا أثرا فنيا ، وشعرنا بعدئذ بأنه حـــرك مشاعرنا العليا وتفكيرنا المرتفع فاننا أمام « فن رفيع » . أما اذا لم يحـــرك سوى المبتذل من المشاعر والتافه من التفكير فاننـــا أمام « فـــن رخيص » (ص ٥٧) . فالاثر الفني الكامل في نظر توفيق الحكيم هو الذي يحدثفينا ذلك الشعور الكامل بالارتفاع . وقبل أن يحدد الموقف مـــن الحضارة الغربيـــة والحضارة الشرقية ، يعنيه في البداية أن يحدد بشكل صارم ، الموقف مـــن الاستعمار فيقول ان سيطرة الغرب على الشرق اليوم ، لا تكتفي بالاخضاع

المادي والاقتصادي ، انها تشمل أيضا الاخضاع الروحي « الشعار اليوم : من يحتل أرضك يحتل فكرك ، ومن يسلب بلدك يسلب روحك » (ص ١٢٥). فأمريكا ــ يقول الحكيم ــ لا تقف عند حد الاحتلال العسكري ، انها تريد أن تفرض على الشعوب تفكيرها الاجتماعي . الا انه لا يتجاهل مع ذلك أن الوعي بكل ما في الحضارة الغربية من جوانب السلب (الفكر الاستعماري) لا يتعارض مع الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في الفكر العلمي . كذلك الامر في حضارة الشرق ، فالوعي بكل ما فيها من جوانب السلب (التخلف الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) لا بد أن يصاحبه الوعي بكل ما فيها من جوانب ايجابية تتمثل في التراث . الى أن يقول « فالخطر على غدنا كل الخطر من ذلك الفهم المحدود لكلمة (طابعنا) ومن تلك الفكرة التي تجعل الشباب يتخذ من روحانيته الشرقية ورواسب حضارته المصرية سجونا وحصونا تعزله عن تفكير العالم، وتمنعه من المساهمة في النشاط الفكري الانساني العام بقوة وشجاعة ،دون أن يرى بهلع في الثقافة الغربية أو الحضارة الاجنبية غيلانا تستطيع ان تخطف بسهولة روحه من بين جنبيه » (ص ٢٧١) .

ان توفيق الحكيم بهذه الكلمات يصل الى تلك الذروة التي وقفت عليها القلة النادرة من مفكرينا وأدبائنا الذين اتصلوا بالغرب وحضارته اتصالا وثيقا ولكنهم لم يجزعوا منه مذعورين ، ولم يذوبوا فيه ذوبانا وانما شقوا طريقهم الثالث بين التيارين الصاخبين فاستناروا بأضواء الحضارة الغربية في رؤية واقعهم المصري ، واستنبتوا التجربة المصرية الاصلية في الادب والفن بغير عقد أو مركبات نقص . ان هذا الطريق الثالث يتفق مع جوهر توفيق الحكيم الذي يميل بطبعه الى « الحل الوسط » فأحيانا تكون هذه الوسطية الى جانب التقدم كما هو الحال في الموقف من الحضارة الذي ينعكس بالضرورة على علاقة الفن بالحياة .

يقول الحكيم (ص ١٨١) ان واجب الكاتب يحتم عليه أن يحدث اثرا سامي الهدف في الناس . وخير أثر يمكن أن يحدثه عمل في الناس هو أن يجعلهم يفكرون تفكيرا حرا ، أن يدفعهم الى تكوين رأي مستقل ، وحكم ذاتي . فاننا لذلك (ص ٢٨٢) نرى الفن لا يزدهر عادة الا في مجتمع بزغت فيه عوامل الاحساس بحرية الرأي ، ونرى الفن لا يموت عادة الا في مجتمع خنقت فيه حرية التعبير عن الرأي ، لان الفنان يجد عمله معطلا عندئذ من ناحيتين : من ناحيته هو ــ الذي لا يستطيع أن ينشىء فنا يوحي بتفكير حر ــ ومن

ناحية الناس الذين وقفت عقولهم في هذا الجو الخانق عن النمو . ثم يصـــل الحكيم الى قضية الادب الملتزم فيرجح أن الالتزام في عنفوانه يوجد في ظـــل الدولة والعقائد الشمولية ، بينما تتضاءل قواه في البلدان الديموقراطية حيث لو اراد الاديب ان يلتزم (ص ٣٠٨) لما قصد احدا هناك يلزمه غير نفســـه ، فالادب الملتزم في البلاد الديمقراطية لا يعدو اليوم أن يكون في صورة مذاهب شخصية . والالتزام عند الحكيم (ص ٣١١) شيء ينبع حرا من أعماق نفسه، فان لم ينبع الالتزام حرا من قلبه وعقيدته فلا تلزمه ايـــة قوة في الوجود .. « فعلى الرغم من مناداتي بالحرية فان عملي في اكثر كتبي هو من صميم الادب الملتزم ، ولست أدري أهذا راجع الى رواسب ماضينا وتاريخنا القديم أم الى طبيعتي الخاصة ؟ . انما الذي اعرفه هو اني منذ امسكت بالقلم ما حاولت قط ان انشيء لنفسي اسلوبا جميلا ، يتميز بجزالة اللفظ وحسن الديباجة ، مما يستهوي القارىء بحلاوة الجرس والرنين !.. هذا الفن للفن في الاسلوب ما خطر لي أن أمارسه .. ولكني اردت أن اتخذ من الاسلوب خادما لاهـــداف اخرى ، غير مجرد الامتاع » (ص ٣١٢) فالالتزام عند الحكيم كما يفسره في موضع آخر هو شيء يمس قضية عامة تتصل بوضع هذه الجماعة البشرية في الظروف المحيطة بها ، شيء يشعرك بأن الاديب أو الفنان ليس مجرد مصور لبيئة وسارد لقصة وخالق لاشخاص ، ولكنه — اكثر من ذلك — محرك لقضية، ومفسر لوضع ! .. ثم هنالك أخيرا الاديب أو الفنان الذي لا يكتفي بســـرد القصة وخلق الاشخاص ليحرك قضية معينة ويفسر وضع مجتمع ، ولكنه يرمي من وراء عمله الفني الى تحريك قضية العصر كله وتفسير وضع المجتمـــع البشري في الجيل الذي يعاصره ، والزمن الذي يعيش فيه او الازمان المختلفة التي يتطور خلالها « هذه المهمة الاخيرة للاديب او الفنان هي العملة الذهبية التي تصلح للتعامل الدولي في العالم أجمع » (ص ٣١٤) . على ان الالتزام عند الحكيم لا يفضي الى خلود الادب والفن . لان الفن العالي والادب الرفيع وحدهما بغض النظر عن القيم الاجتماعية التي يحملانها ، هما اللذان يستحقان الخلود لما فيهما من « قيمة ادبية رفيعة » تفيض بالشعر والفكر الذي كتـــب بأسلوب « الادب العميق » (ص ٣٢١) . ويستشهد الحكيم لاثبات هـــذه القضية بما قاله بعض النقاد الاوروبيين عن عودة الروح ويوميات نائب في الارياف من أنه لا يشوبهما سوى الايماءات الاجتماعية والقومية التي تحفل بها كل من الروايتين .

بهذا المنظار يرى الحكيم الشعر في صلته بالحياة (ص ٢١٢) بمدلولها

الاكثر شمولا من الواقع اليومي ، كما يرى انسانية الادب (ص ٢٢٠) حين يخاطب الفنان الجوهر الثابت في الانسان مهما ارتدى ثيابا مختلفة الالـــوان والاجناس والاديان والطبقات والعصور ، ويرى الادب العظيم (ص ٣٢٦) فيما يمكن أن يصلح لهذا العصر وتلك البيئة ، وكل العصور والاجيال « هـــو ذلك الذي ينظر ــ باحدى عينيه ــ الى الوطن الصغير ، ممثلا في بيئتهوزمنه ، وبعينه الاخرى الى الوطن الاكبر ممثلا في الانسانية الى نهاية الدهر » غير أن هذا الادب العظيم في معاصرته وخلوده لن تكتبه سوى الصفوة الممتازة من القلة النادرة التي عرفها تاريخ العبقرية الانسانية .

★ ★ ★

تلك هي الصورة الشاملة لمفهوم علاقة الادب بالحياة عند توفيـــق الحكيم ، مرورا بقضية الفن والحرية ، وقضية الخلود في الفن ، وقضيـــة العبقرية الفردية في الخلق الادبي (١) . وهي في أحسن الاحوال ، ظلال باهتة لما ستؤول اليه هذه الصورة في كتاباته التالية للثورة عام ١٩٥٢ الى عام١٩٥٩ حين صدر كتابه الهام « أدب الحياة » . فلا شك أن مفاهيم الاتجاهـــات البرجوازية في النقد الادبي ، هي التي سادت خطوطها علـــى صورة الادب والفن عند توفيق الحكيم . . بحيث جاء معنى الالتزام والحرية والمعاصـــرة والخلود والعبقرية خلاصة نقية لتعاليم تلك المدارس التوفيقية التي خلقتهـــا البرجوازية الغربية في الرداء الوجودي تارة ، والثياب البارجماتية تـــارة اخرى ، والاردية الاخلاقية تارة ثالثة . فهذه كلها مدارس الحلول الوسطية التي تضمد جراح الادب البرجوازي في معركة الوجود . هي تقول على سبيل المثال أن الادب في سبيل الحياة لا من أجل المجتمع ، لان الحياة أكثر شمولا من المجتمع . هذه الكلمة البراقة ــ الشمول ــ لا تعني سوى تجاوز همـــوم المجتمع وتخطيها باسم المطلقات المثالية في حياة الانسان ، كالعطشالميتافيزيقي الى معرفة سر الكون ولغز الوجود وما اليها من هموم بعيدة عن الواقـــع البشري الملموس . كذلك تؤدي هذه الحلول الوسطية الى رفض فكرة « الفن للفن » تحت ستار الفن للحياة ، لتقول بعدئذ بأنه لا بد من الالتزام . ثم تلف هذا الالتزام في غطاء لامع يدعى الحرية مع المسؤولية أو اخضاع الحقيقـــة للمنفعة أو حتمية الفضيلة ، أو غيرها من المسميات التي ينبغي الكشف عن مصدرها الفلسفي واصلها الاجتماعي ، قبل أن تصل في اسلوبها الضبابي المضلل الى عالم الادب . فيقال ان هذه المدارس كلها ملتـــزمة ، ولكنهـــا

---

١ ــ راجع : « توفيق الحكيم الاديب والفنان » لزغلول سلام .

ـ فقط ! ـ لا تنضوي تحت اتجاه معين من اتجاهات الادب الملتزم .. وهي في حقيقة الامر ليست الا تعبيدات ملتوية عن المأزق الخطير الذي واجهته الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الثانية ، وظهور الاشتراكية كنظام عالمي قادر على ان يكون بديلا في شتى مجالات المعرفة ـ ومنها الادب والفن ـ عن الجانب النظري المنهار في الحضارة الاوربية .

وقد كنا نحن في مصر نعاني ويلات « الفوضى » الضاربة في كافة أنحاء حياتنا الروحية من جراء أزمتنا المركبة مع الغرب والتراث معا . لهذا وقع اختيار الحكيم على جوهر هذه المدارس صاحبة الحلول الوسطية لما توسمه فيها من «لقاء» أو مطابقة بين أفكاره «التعادلية» كما أسماها ، وبين ما تقول به تلك الاتجاهات « التوفيقية » . وبالرغم من أن هذا اللقاء في جوهره كان لقاء طبيعيا بين ادباء البرجوازية في جميع أنحاء العالم ، الا ان توفيق الحكيم في موازاة التطور الثوري لمجتمعنا ، كان ينسلخ رويدا عن أردية الفلسفات البرجوازية ، لا بقصد الوصول الى المفهوم الاشتراكي للادب ، بل بقصد الاكتشاف العميق لفلسفة « مصرية » تستمد روحها وحياتها من تراثنا القديم .

اقبلت الثورة عام ١٩٥٢ فبدأت مصر مرحلة جديدة من مراحل النضال الثوري لتغيير المجتمع وقيمه تغييرا جذريا لم تتحول تراكماته الكمية الى تغيره الكيفي الا بعد ذلك التاريخ بعشر سنوات . وقد كانت الثورة امتدادا أصيلا لمحاولات الشعب المصري الدائبة لتغيير حياة العبودية التي يحياها الى حياة حرة . ولا شك أن الفكر المصري الحديث قد عكس هذه المحاولات المستمرة فيما انشأه الادب والنقد من تجارب في الخلق والتقويم . وكان توفيق الحكيم في أعماله الفنية الاولى « عودة الروح » ـ « عصفور من الشرق » ـ « يوميات نائب » واحدا من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية ، بالرغم من انه في أعماله النظرية كان يعبر عن اعلى ذرى القلق الفكري الحاد ، بين الاسر في قيود البرجوازية الادبية ، والانعتاق من هذه القيود . وعلى النقيض من ذلك ، جاءت أعماله الفنية الموازية للثورة ، شديدة الاضطراب والاهتزاز ، بينما كانت كتاباته النظرية اكثر اتساقا مع أحلام شعبنا في أدب نابع منه ويصب فيه . لقد كان هذا التناقض والتوازن في آن بين مرحلتي ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ من ناحية ، وبين الفكر والفن من ناحية اخرى ، هو السر في أن توفيق الحكيم كان جسرا قويا متينا بين ازدهارين عظيمين في الحقل الادبي كما ذهب الدكتور لويس عوض في مقاله عن الثورة والثقافة (الاهرام ١٩٦٥/٧/٢٣) .

وكتاب « أدب الحياة » الذي أصدره الحكيم عام ١٩٥٩ هو الشاطىء

الاخر من الجسر الذي نلتقي فيه بفنان الحياة على نحو اكثر تحددا وتبلورا ووضوحا . فمنذ البداية يقف الحكيم بصلابة وثقة واعتداد الى جانب الادب الواقعي الجديد الذي رافق تعاظم الحركة الوطنية واشتدادها في أوائـــل الخمسينات ، ويحذر شباب الجيل الادبي الجديد من السقوط في وهاد العادي والمألوف من واقع الحياة اليومية الذي يتراءى للعين السطحية الساذجة فلا ترى بدورها سوى القشور .. كرد فعل على « أدب الكتب » من المعلبـــات المحفوظة في ذاكرة المقلدين لا يعوزها سوى الاجترار والمحاكاة .

كان الحكيم بهذا الفهم الجديد يقف الى جانب التحول الاجتماعي الجديد. ولكنه حين يتساءل عن تفاصيل معنى « ادب الحياة » أو « أدب الشعب » أو « أدب المجتمع » فانه لا يضع القضية من زاوية التحول الاجتماعي ، بقدر ما يراها من زاوية المنطق الشكلي : هل ادب الشعب هو ما ينتجه ابناء الشعب بأنفسهم ، أو ما يتلقاه هؤلاء عن غيرهم ممن يجيدون كتابة الادب المتعاطـــف مع قضايا الشعب ؟ هل أدب الحياة هو ما يباشر التسجيل والتفسير لكل ما يجري في حياتنا اليومية من دقائق صغيرة أم انه قادر على بلورة القضـــايـــا الانسانية في مركبات فكرية مجردة ؟ الى غير ذلك من التساؤلات التي تقيـــم اكثر من همزة وصل بين فكرة « القيم الادبية الرفيعة » التي نادى بها فيمـــا سبق كمعيار للاب العظيم الخالد ، وفكرة الشعر الادبي الذي فوجيء بضرورة رفعه في مراحل الانتقال الاجتماعي ، تلخيصا لوجهة النظر الفكرية في الادب والحياة ابان تلك المرحلة . فالقيم الادبية الرفيعة لبست — علـــى وجـــه اليقين — هي القيم الشكلية البحتة الخاصة بأدوات التعبير اللغوي في أحد الفنون الادبية ، وانما تكتسب هذه القيم الشكلية قيمتها الادبية الرفيعة حين يكتســـى هيكلها العظمـــي بلحم التجربة الانسانية التي عاناها الفنان ، ودم الفكرة الحية التي يتوهج بها عقله الخالق . ولا اعتقد انه من المطلوب أن ننفي عن التجربة في الادب ، أو الفكرة العقلية عند الاديب ، تلك الشوائب التـــي يلصقها السطحيون من النقاد بالجوهر العميق لمعنى التجربة الذي يبتعد عن أن يكون احدى الحوادث اليومية أو الملابسات الشخصية ، وما يلصقونه أيضا بمعنى الفكر في الادب الذي يبتعد عن أن يكون مجرد منبر اخلاقي يقف عليه الكاتب مرتديا ثياب الكهنوت . كلا .. ان المحور الفكري والتجربة الانسانية أبعد غورا من تلك المفاهيم المبتذلة ، لانها أوثق ارتباطا بالقيم الادبية الرفيعة من الهياكل الشكلية لهذه القيم .

أما الشعار الادبي الذي يلخص وجهة النظر الفكرية للادب والحياة في

مرحلة معينة ، فانه يتطور بتطور تلك المرحلة ، ويتجسد في تيارات فكريـــة تتباين مواقفها من الحركة الاجتماعية . ولعله سلامه موسى هو أول من قال بالادب المرتبط حين بدأ سلسلة كتاباته السابقة على ثورة ١٩١٩ والتالية لها حول ضرورة ارتباط الاداب والفنون بأهداف الشعب الثورية . وان الاديب «مرتبط» سواء اراد أو لم يرد بأهداف احدى الطبقات الاجتماعية سواء كانت هذه الطبقة ثورية في موقفها من حركة المجتمع ككل ، أو كانت من قوى الثورة المضادة . ولعله أنور المعداوي هو أول من استخدم عبارة الادب الملتزم عند قيام ثورة ١٩٥٢ اثناء عرضه لمفهوم سارتر في الالتزام . وقد كان الالتـــزام الوجودي هو أول التيارات البرجوازية القادمة من أوربا للتوفيق بين حريـــة الاديب ومسؤوليته . ولعله لويس عويض ومدرسة « مجلة الغد » هما أول من رفع شعار الادب في سبيل الحياة، الا ان اسرة «الغد» كانت تقصر الشعار على المعنى الاجتماعي المباشر ، بينما لويس عوض كان يتمسك بالمعنـــــى الاوربي الذي يرى الحياة أكثر شمولا من المجتمع ، وهو التيار البرجوازي الثاني الوافد من الغرب للتوفيق بين الحرية والالتزام . وقد كان لويـــــس عوض بالرغم من ذلك من رواد الدعوة الاشتراكية في الادب ، وبعبارة أدق كان الامتداد الاكثر تخصصا من سلامة موسى في مقدمـــة « فن الشعـــر » لهوراس ومقدمة «بروميثيوس طليقا» لشيلي ، ومقدمة «في الادب الانجليزي» الحديث » وكلها صدرت عام ١٩٤٧ . بينما نرى سلامة موسى يهجر شعار الادب المرتبط ويدعو صراحة الى شعار الادب للشعب ، وهـــي مجموعـــة المقالات التي كتبها في الاعوام الثلاثة ٥٣ و ٥٤ و ١٩٥٥ ثم صدرت في كتاب عام ١٩٥٦ . وكانت الحركة الاجتماعية حينذاك قد بلغت مرحلة خطيرة مـــن الاستقطاب الفكري الذي أعلن عن نفسه في المعركة التي دارت رحاها بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويـــس عوض وسلامه موسى من جانب اخر . وكان موقف توفيق الحكيم بلا مواربة هو تدعيم الاتجاه الواقعي الجديد ، بشرط الا يتورط هذا الاتـــجـــاه في ردود الفعل التي تتسم بالتضخم والمبالغة فتبتذل نفسها في القشور السطحية لواقع حياتنا اليومية ، وتهجر الزاد الثقافي المكتسب من التراث الانساني الخصب . ومن ناحية أخرى ، أخذ الحكيم على الحركة الجديدة أنها طبقت بعض المقاييس الجاهزة في الاداب الاشتراكية الاخرى دون تمحيص لتجربة أدبنا المحلـــــي فانزلقت من حيث لا تدري الى نفس الخطأ الذي اقترفه نـــقـــادنا المتأثرون بالغرب . فماذا « لو أنهم قالوا بكل بساطة نحن في حاجة الى فتح النافذة الشرقية كما فتحت النافذة الغربية .وقاموا بالفعل ينقلون نقلا أمينا ويترجمون

ترجمة دقيقة عيـــون الادب والنقد من البلاد الشرقية » (ص ١٦٣ط. أولى) .

ويخاطب الحكيم ضمير الطليعة الثورية في النقد لواقعي الجديد قائـــلا : « يجب أن ندرس مجتمعنا دراسة جدية ، وأن ندرس أدبنا دراسة دقيقـــة موضوعية ، تحيط بمراحل تطوره المتصلة بتطور المجتمع ، وأن يكون أدبنـــا الجديد والمتجدد نتيجة طبيعية للنظر الفكري والاجتماعي ، وان يكون رائدنا في كل ذلك الصدق والصراحة وسعة الافق وحسن التطبيق » (ص ١٦٥) . ثم ينادي الحكيم بأن الاديب الحي الجديد يجب أن يستمد حياته مـــن الاوراق الخضراء لا من الاوراق الصفراء « ان الادب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره نابعا من صميم التجربة الحية لعامل في مصنعه أو جندي فـــي معركته أو فلاح في حقله » (ص ١٩) . ويفرق بين أولئك الذين يتخذون من الموضوعات الشعبية هيكلا عظميا لادبهم ، ثم يكسونه بلحم ودم يعادي في جوهره قضايا الشعب . ولا يستبعد أن الجمهور القارىء قد تستهويه الاعمال الادبية السهلة في البداية ، ولكنه ما يلبث مع الثقافة الحية المتطورة أن ينمو وينضج ويزداد عمقا ورفضا للاعمال السطحية واقبالا على الادب العظيم . (ص ٢٣ — ٢٩)

ليس الادب للشعب اذن ، تخطيطا رياضيا أو أرسطيا ، نضع بواسطته كلا من الادب والشعب في خانة من أو مع أو ضد أو في ، وانما المقصود هو الادب النابع من التيار الفكري الاكثر تقدما . فدورة الادب والشعـــب دورة جدلية تتم على ثلاث مستويات : البناء العلوي للمجتمع ، الطبيعة الطبقيـــة للادب ، التراث التقدمي للفن . فلا شك أن ما تدعوه الماركسية بالبناءالفوقي، اي مجموعة القيم الفكرية والفنية والاخلاقية والسياسية التي تعكس بصورة معقدة التكوين الاقتصادي للمجتمع ، لا شك أن هذا البناء يشكـــل عنصرا جوهريا في ترسيخ مفهوم الادب التقدمي . فحين تصبح ثمة خطوط تشـــد الفنان الى أرض محددة الاسوار الاجتماعية ، فان العمل الفني حينذاك لا يصبح كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل يصبح قيمة موضوعية يمكن تلمس قوانينها الخاصة وابعادها الذاتية . كذلك فان الطبيعة الطبقية للادب تحدد الاتجاه الفكري السائد على أعمال فنية بعينها ، ومصدرها الاجتماعي ، بحيث ان الكشف عن التفاعلات الدينامية داخل العمل الفني ، يمسي كشفا في نفس الوقت عن طبيعة العلاقة بين الفنان والمجتمع ، فلا يستطيع الزعم بأنـــه يتجاوز هموم المجتمع ويتخطاها من أجل « الفكر الارفع » أو « القيم العالمية » تلك الشعارات اللامعة التي سرعان ما تتهاوى تحت المجهر العلمي الدقيق .

أما التراث التقدمي للفن فهو الجذر الواقعي للتقاليد الادبية التي ترسخ في وجدان الفنان الملتزم بقضايا الفئات الاجتماعية الاكثر تقدما في عصره . فليس الادب التقدمي بدعا في العصر الحديث ، وانما هو مرتبط أوثق الارتبــــاط بمحاولات السابقين وتجاربهم ، الواعية وغير الواعية ، في تجسيد أكثر القيم تقدما ودفعا لمجتمعاتهم الى الامام .

بهذه العناصر الثلاثة ،نستطيع أن نتخلص مع توفيق الحكيم من السؤال: لمن يكتب الاديب ؟ لان الفنان ــ تقدميا كان أو رجعيا ــ سوف يكتب ويؤثر ويتأثر دون أن يسأل هذا السؤال . وهكذا تحل أيضا مشكلة التناقض المفتعل بين الشكل والمضمون ، فيؤكد الحكيم أن من صنع عملا متقنا ممتعا رائعــا ، ولكنه فاقد المعنى الانساني والفكرة الدافعة للانسان والمجتمع فقد صنع أدبا وفنا « ولكنه أدب وفن من طراز بارع الصنعة ، زهيد القيمة ، كالزجاج البخس البراق لا الجواهر النفيسة الثابتة» (ص ٣٢) . أي أن القيمة الادبية الرفيعة لم تعد هي الشكل الخارجي كالوعاء الثمين ، وانما أضحت بما تحققه هــذه القيمة في مجرى الحياة الانسانية من تغيرات . تلك هي النتيجة الاولى فيتحول الحكيم . أما قضية الالتزام فقد ظل ايمانه بحرية الفنان قويا لا يتزعزع ، على أن ينتج « خدمة للانسان والمجتمع بالطريقة التي يراها » (ص ٣٣) . أي أن المضمون الاجتماعي هو القيمة الموضوعية التي يمكن أن يلتزم بها الفنان ، أما صياغة هذا المضمون فمن حق الفنان وحدهأن يمنحها كل سمات عبقريتــــه الفردية . وتلك هــي النتيجة الثانية لتحول الحكيم .

ولا ينبغي لنا أن نفهم هذا التحول فهما يتسم برد الفعل . فاهتمــــام توفيق الحكيم بقضايا الشعب والاشتراكية ليست تحولا مفاجئا ، بل هــــو امتداد أكثر تطورا وازدهارا ــ في الاطار النظري ــ لصاحب « عودة الروح» و « يوميات نائب » ، وفي الانتاج المسرحي يبدو هذا التحول أكثر وضوحا في الفرق بين « شمس النهار » و « الطعام لكل فم » وبين « الايدي الناعمة » و « الصفقة » بالرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي تباعد بينهما . ان تحول الحكيم ليس تحولا مفاجئا من ناحية ، كما انه ليس تحولا متطرفا من الناحية الاخرى. فلا ريب أنه قد تطور مع القلة القليلة التي تطورت من كتاب الثورة الوطنية الديموقراطية في موازاة الحركة الاجتماعية المتعاظمة في بلادنا ، ولكنه يختار موقعه الذي يتلاءم مع تكوينه الجوهري ، داخل الدائرة الثورية ، الى يمين المركز الثوري لا في قلبه ولا على يساره. فهو ما يزال « الثوري المحافظ » خاصة اذا كانت المرحلة الثورية الجديدة ، هي الاشتراكية .

ومن أعماق هذا التحول الجديد يقول الحكيم انه يكفي الاديب أن يكتب

قصة أو مسرحية كما يكتبها كل الناس في أي لغة أو دولة ، ويضمنها التصوير الامين الصادق الدقيق لاحساس شعبه وتفكير بلده ليكون قد أدى واجبه على نحو ما (ص ٥٣) . ومن أعماق هذا التحول أيضا يقدم الحكيم ما يمكـــن تسميته « بكشف الحساب » لنقده الذاتي ، فتراه يؤكد أنه ما من شك في اننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع « بوسائل أفضل وبفن أروع » وقد يكون عذرنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجويد الاداة الفنية ، وادخال القوالب الادبية وحل المشـــكلات اللغوية ، فاذا انتهينا من هذه المرحلة ، فلن يكون أمامنا الا « الدخول فـــي الصميم » (ص ١٣٤) ومعنى ذلك أن ما كان يشوب دعوة الحكيم الى الاهتمام بالجانب الفني اهتماما مبالغا فيه كان مجرد رد فعل ، لا على المهتميـــــن بالجانب الاجتماعي، وانما على المهتمين بالتحنيط اللغوي . وقد تكون مرحلة التجديد هذه قد أنهكت قوى من قاموا بها او ساهموا فيها ـ يقول الحكيم ـ فمن الخير انينهض جيل اخر بالعبء الجديد ليختار المرحلة التي ستعطي أدبنا الحديث معنى انسانيا بارزا في نظر العالم « لذلك أرجو أن نفرغ سريعا من الاشتغال بالشكليات ، وأن نتجه بكل اهتمامنا الى المعاني الكبرى التي تشغل الاداب العالمية في عصرنا الحاضر » .

هكذا يظل توفيق الحكيم في برجه العاجي فنانا للحياة . بل انه في غمرة ثورته الـــى جانب الادب الجديد ، يحاول أن يجعل من ثورة المعتزل في البرج العاجي قانونا عاما ، فيدعو جميع الكتاب الى الاعتصام به . وهو يجـــأر بالصراخ بأن استغلال الحضارة هو مصدر السيطرة والعدوان ، وان رجال الفكر وحدهم هم القادرون على حماية الحضارة من « حافة الهاوية » التي يحاول الاستعمار أن يقذف البشرية اليها . ومن التكوين الاقتصادي للحضارة، الى فكرها الفلسفي ، يستخلص الحكيم محاور الادب الانهزامي في الغرب . على اننا يجب أن نفرق في أدبنا التقدمي بين سياسة الادب وأدب السياسة ، اي بين الكاتب الذييشتغل بوقا لحزب من الاحزاب ، والكاتب الذي يصدر عن نفسه في خدمة القضية التي نذرلها أدبه وفكره وفنه . لهذا السبب كان الحكيم منسجم الفكر والسلوك عندما فتكت المجاعة بأحد أقطار شمـــــال افريقيا الشقيقة وهبت مصر ترسل المعونة الواجبة الى شقيقتها المنكوبة ، واذا بفرنسا تسد الطريق بذراعيها القويتين ، وتحول دون وصول المدد الى الشعب المكبل الجائع ، ولم يجد الحكيم عندئذ بدا من أن يعيد الى فرنســـا وساما كانت قد منحته له بمناسبة ترجمة بعض كتبه الى الفرنسية . وقـــد أرسل الى السفير الفرنسي مع الوسام احتجاجا قال فيه « ما معنى الادب

اذن في راي فرنسا اذا لم يكن للحرية والانسانية عندها من معنى ؟ ما اظـــن اديبا حرا يقبل من فرنسا تقديرا قبل أن يظهر انها تقدر حقا الحرية والانسانية» وكام من اثر ذلك ان الحكومة الفرنسية رفضت اعطاءه التصريح بالدخـــول الى الاراضي الفرنسية الا بعد تهديد من الحكومة المصرية بتطبيق مبـــــدأ المعاملة بالمثل .

وهكذا نصل مع توفيق الحكيم الى شاطىء العمل الايجابي بالرغم من ارتفاع البرج العاجي . ذلك أن المعتزل في هذا البرج لم يكف يوما عن الثورة، والتفاعل الحي العميق مع انعكاساتها على الفكر والفن . وأقام الحكيم الدليل الاكبر على أصالة ثورته في أنه لم يتصور الشكل الفني قط مجرد وعاء يحمـــل اليوم صنفا وفي الغد صنفا اخر ، بل كان التفاعل بين الشكل والمضمون فـــي أعماله خير برهان على مدى المعاناة التي يعيشها في كل تحول جديد . الا أن ثورة المعتزل في البرج العاجي ، لم تجعل من فنان الحياة نمطا مكرورا فـــي حياتنا الادبية ،بل كانت له خصائص فكرية تعد من سماته الجوهرية التي يلزم لنا أن نكشف عنها الستار .

الفصل الثالث

راهب الفكر

يمكنك أن تتصور رجلا نحيلا فوق رأسه بيريه لا يفارقه ، وفي احدى يديه عصا لا يتركها ، وفي عينيه نظرة ذاهلة على الدوام . تلك هي الصورة الخارجية لتوفيق الحكيم كما التقطتها له الصحافة المصرية منذ زمن بعيد ، تحت عناوين مختلفة ، كأن تصفه بعدو المرأة ، أو بحر النسيان ، أو البخيل الابدي .

وكان الحكيم من الذكاء بحيث انه لم ينف عن نفسه أية « تهمة » من هذه الاتهامات التي يجسدونها في صورته الشائعة بين الناس . بل هو أحيانا يتمادى في عملية التجاهل هذه للدرجة التي معها تنتقل المبالغة الى الطرف النقيض فهو يسطو على احدى هذه التسميات التي يغرقه بها بعض الظرفاء من السطحيين أو السذج ، فيدعو أحد كتبه « من البرج العاجي » ويسمي نفسه براهب الفكر الذي تزوج الفن زواجا كاثوليكيا — كما تتزوج الكنيسة المسيح — ومن ثم فهو العدو الطبيعي للمرأة .

وتضافرت مبالغة الحكيم وظرف أصدقائه من الكتاب في ان يظل الرجل أسيرا لتلك الصورة الغريبة في أذهان أجيال عديدة من القراء . وساعد على تثبيت هذه الصورة ما اشاعه البعض عن « الفنان » في الغرب من انه يسلك كل تصرف غير مألوف ،فيطيل لحيته ويقلب نهاره ليلا بين الحانات ، ويجيد التصعلك والبطالة والتشرد .. باختصار هو انسان شاذ أقرب الى أن يكون مجنونا .

ولم يحاول توفيق الحكيم للمرة الثانية أن ينفي عن نفسه صفة الجنون ، فانطوى بين جدران الوظيفة حينا ، وجدران الصحيفة حينا اخر ، وكواليس المسرح تارة ، وفي غرفة نائية بالمنزل تارة اخرى . وهو في هذه الاطوار

جميعها ، يعيش وحيدا بلا رفيق ولا أنيس أو صديق يأنس اليه سوى الكتاب أو تلك الاشباح من الافكار المجردة التي تزوره بين الحين والحين في مخيلة العذاب ، الى أن ينجح في القبض عليها ، ومن ثم تتجسد صفحات من تجربة الالم في معاناة الخلق .

وقد تسببت ظاهرة الانطواء هذه في حياة توفيق الحكيم ، في تضخيم ظاهرة الشذوذ التي أحاطه بها البعض . غير أن هذا لا يلغي حقيقة موضوعية في تفكير الحكيم وفنه ، هي أن تجربته مع الحياة هي تجربة الذهن .. اي أن برجه العاجي لم يقتصر في الابتعاد به عن الاحزاب السياسية فحسب ، بل عن الحياة الاجتماعية في مفهومها العريض أيضا . ولعل التجربة الذهنية وحدها هي منشأ ميله الى الفن المركز ، شعرا كان أو مسرحا ، ومنشأ ميله الى التفكير الرياضي سواء في الفلسفة أو المعمار أو الموسيقى . ولعل تجربة الذهن أخيرا هي منشأ ميله الى « التعميم » في الحكم على طبائع الاشياء أو حركة تفاصيلها . وتجربة الذهن في المسرح تخلف حوارا ممتازا لان جوهرها الجدل . ولكن ما أندر أن تخلف شخصيات حية . وفي مجال الفن غالبا ما تميل كفتها الى جانب العقل دون العواطف الدافقة والشعور المنساب .

تجربة الذهن هي النتاج الطبيعي للبرج العاجي الذي احتمى راهب الفكر بين أسواره الفنية العالية . فمهما كانت الصور الكاريكاتورية التي يرسمونها للحكيم رجلا ذاهلا يرتدي البيريه ويمسك العصا ولا يصادق أحدا ، على جانب كبير من المبالغة ، فانها بلا جدال تتضمن جانبا من الصواب مرجعه ما أدعوه بتجربة الذهن التي عاشها الحكيم ، بكل أبعادها الفكرية والفنية . فالبرج العاجي حقيقة أساسية في حياة توفيق الحكيم ، لانها بمثابة المظهر الخارجي لتجربة الذهن . أما رهبنة الفكر فهي العمود الفقري لتجربة الذهن التي يعانيها الفنان بالتجرد الكامل من كافة المغريات الطارئة والنزوات العابرة والملاذ السهلة المباشرة .

لا بد لنا اذن من التعرف على الطريقة التي استطاع بها فنان الحياة عبر رحلة العمر أن يكون راهبا للفكر . اذا كان البرج العاجي هو مفتاح السر ، فلا بد لنا من التعرف على طريقة البناء التي تمكن بها توفيق الحكيم من انيشيد أسوار الفن العالية .

وربما كان الفضل الاول يرجع الى توفيق الحكيم نفسه في عثوري على مفتاح السر خلال كتاباته النظرية من منتصف الاربعينات الى منتصف الخمسينات . فقد أهدتني هذه الكتابات الى «رؤيا» توفيق الحكيم من أعلى القمة في برجه العاجي ، هذه الرؤية التي تشتمل على ثلاثة أشعة رئيسيةهي:

الفكرة المصرية ، وفكرة الحرية ، وفكرة الفن .

وقبل أن ندرس هذه المعالم الكبرى في حياة الحكيم ، مفكرا وفنانا ، علينا أن نلقي نظرة سريعة على أرض الفكر المصري الحديث التي أنبتت لنا هذا الرجل ، واثمرت في أعماله النظرية والفنية ما يعد مدخلا رائعا الى الادب المصري الحديث .

* * *

منذ أواخر القرن التاسع عشر ، كانت مصر تعاني ويلات الصراع المزدوج ، مع الاستعمار الغربي من ناحية ، والتخلف الحضاري من ناحية أخرى . وقد تجلى هذا الصراع في حركة الشارع المصري المناضل من أجل الاستقلال والتقدم . أما انعكاسات هذا الصراع على الاداب والفنون فقد اتخذت أسلوبا مباشرا في بعض الاحيان ، وغير مباشر في أحيان اخرى . فالاسلوب المباشر ، اتضحت معالمه في تلك المساجلات الصاخبة حول تحرير المراة بين قاسم أمين واعداء التطور . وحول الديموقراطية بين لطفي السيد وأعداء الحرية . وحول الفكر الديني المستنير بين الامام محمد عبده وأعداء النور . واتضحت هذه المعالم في الاسلوب غير المباشر كدعوة شبلي شميل الى فهم معنى التطور ، ودعوة فرح أنطون الى فهم الادب الحديث ، ودعوة يعقوب صروف الى فهم المنهج العلمي . ومن نفس الطراز من الدعاة ، كان الدكتور هيكل يكتب أول قصة مصرية « زينب » باسم مستعار « مصري فلاح » ، وكان الدكتور طه حسين يحرر العقول من ربقة القيم السائدة في النقد الادبي ، يرافقه علىنفس الشاطىء ، شكري والعقاد والمازني .

غير أن الصراع لم يبق طويلا في تلك الدائرة المتسعة ، فتبلور الاختيار الحضاري أمامنا على المستوى السياسي ، بين الامبراطورية العثمانية ، والاحتلال الانجليزي . . فانبثقت للتو اغلى أماني الشعب المصري القومية على اللسان الهاتف « مصر للمصريين » . وسرعان ما التأم الاستقطاب في شمل واضح ، ولم تعد القضية مفتتة بين تحرير المراة والمنهج العلمي والادب الحديث من ناحية ، والحجاب والغيبيات والمقامات من الناحية الاخرى ، بل اضحت القضية هي « مصر » المناضلة ضد الهيمنة العثمانية والاستعمار البريطاني معا .

ولم تكن كلمة « مصر » غريبة على الالسنة والاقلام ، ولكنها بالفعل كانت غائبة عن الوعي والادراك . كانت الذات المصرية مشاعا بين الاتراك والانجليز وقرون طويلة من الذل والانسحاق الذي جعل شخصيتها المعنوية موضع ارتياب حتى من أبنائها . لذلك كانت « مصر للمصريين »في تحديدها

السياسي ، مدخلا مبدئيا الى مصر الذات الحضارية الواعية بنفسها . فأكب أدباؤنا على « التاريخ » أول الامر ، يدرسون أحداث هذا البلد على مـــر السنين ، ثم التفتوا الى « الحضارة » العريقة التي أثمرتها أجيال العمالقة من أجدادنا ، ثم تنبهوا الى « الفكر » الذي تنطوي عليه هذه الارض في جـــوف أحيائها لا بين أكفان موتاها فحسب . هنا تولى الفن قيادة التيار « المصري » الغالب على الوجدان الوطني آنذاك ، ملخصا فكرة « البعث » في نهضـــة حضارية شاملة . ولهذا كانت الفكرة المصرية في تاريخنا الحديث ــ على كافة المستويات ــ بمثابة الميلاد الحقيقي لعصر نهضتنا الحديثة . ولا شك أنه كان على حافتي الطريق ، من ينادي بالدولة العثمانية ، ومن يهتـــف للحضـــارة الغربية ، ولكنهما معا كانا يلتقيان في العداء لمصر وطنا وحضارة ، كانا يلتقيان في الرغبة الحارة في تذويب الشخصية المصرية ذوبانا نهائيا ، اما تحت السيطرة العثمانية باسم الدين والتراث ، واما تحت السيطرة الاستعمارية باســـم الحضارة والتقدم . كانا معا يشكلان التيار اليميني في بناء عصر النهضـــة . ولعل الشخصيات التي شاركت في دعم هذا التيار هي بعينها الشخصيـــات الوافدة من أوربا ، وقد فر بعضها مذعورا يهرول الى قمقم الماضي السلبي ، وعاد البعض الاخر يجر أذيال الاسف على الفردوس الاوربي المفقـــود . وبالرغم من هذه المسافة الطويلة بينهما ، التقيا في العداء الصريح لتيار مصر الثورة ، الذي اندفع من هزائم القرن الماضي وانتصاراته ، يستوضح التفاصيل الحضارية في تاريخنا ، لعلها تجيب .

وقد كانت الدعوة المصرية في المجال السياسي والاقتصادي واضحة ، انها تطلب الحرية والاستقلال . أما في المجال الفكري والفني ، فقد كانت الفكرة أكثر ضبابية مما يتصور أصحابها ، وفي بعض الاحيان كانت أكثر خطورة . كانت أكثر ضبابية حين تساءلوا : ما هو الفكر المصري ؟ كيف نبنيه ؟ ما هو تراثه ؟ وكانت أكثر خطورة حين اتصل الجواب على هذه الاسئلة بالكثير من المقدسات في حياة المصريين .

وكان التيار اليميني على وعي تام بالمشكلات القائمة في وجه الفكرة المصرية فاذا رفض أصحابه الاساليب الديموقراطية في المحاجاة ، واذا هزمت أساليبهم العدوانية المباشرة ، فلا بأس عندهم من النفاذ الى «داخل الدائرة» المصرية بأسماء مستعارة وأثواب منتحلة لا يقصدون بها سوى التخريـــب الداخلي . فكم حاول الاستعمار ان « يشجع » الفكرة المصرية ببذر الافكار اللامعة من حيث المظهر ، ولكنها تستهدف القضاء على هذه الفكرة من حيث الجوهر . بل ان الكثيرين من عملاء الاستعمار في مجال الفكر ارتدوا ثيـــاب

الفكرة المصرية وتكلموا باسمها ، فأساؤا اليها ابلغ الاساءات . وتلك هي غاية الاستعمار من التضليل زمنا باسم الفكرة المصرية . كذلك راحت الرجعية ترتدي مسوح الدين والتراث لتناضل في اكثر المراكز حساسية . وما أن فشلت حتى حاولت أن تغزو هي الاخرى مواقع الفكرة المصرية من الداخل . ومرة اخرى يلتقي السفليون بالاستعماريين في تحالف غريب للقضاء على مصر الثورة . وقد نجح التيار اليميني بجناحيه في ترك بصماته على نشاط الكثيرين من أدباء الفكرة المصرية، فتحولت الى أشياع عديدة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار .

غير أن المرحلة الاولى من البحث عن الذات المصرية ، اتسمت بالجهود الشاقة المضنية في سبيل خلق فكر مصري وأدب مصري وفن مصري . في مجال التاريخ كان سليم حسن وعبد القادر حمزة وغيرهما أدوات ملهبه للبحث عن الحلقات المفقودة من تاريخنا الطويل . وفي مجال الحضارة كان طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل يبحثون عن الاصول الضائعة للفكر المعاصر لهم . كان الفكر والادب في تلك الفترة كفاحا داميا من اجل اكتشاف الذات . ولقد تعثرت أدوات البعض حين كانت تصطدم بالمقدسات ، تارة في صورة اللغة ، وتارة في صورة الدين ، ولكنها في النهاية كانت تغوص الى أعماق تكويننا الحضاري فتقل مواضع الاصطدام ، الى أن تبلورت الفكرة المصرية في عشرينات وثلاثينات هذا القرن . وليس غريبا أن يتم تبلورها مع نيران اولى حلقات الثورة القومية عام ١٩١٩ وينتظم هذا التبلور بقية حلقات الثورة الى عام ١٩٥٢ حيث كان المضمون الاجتماعي للثورة يفرض شكلا تاريخيا جديدا هو مصر العربية الحديثة .

تبلورت الفكرة المصرية مع نشأة البرجوازية المصرية ونضجها في مرحلة الصراع المرير مع الاستعمار الغربي ، وازدادت التيارات بداخلها تشعبا وانشقاقا . فكاد ينفرد سلامة موسى في كتاباته انذاك بضرورة المضمون الاجتماعي لمصر الثورة ممثلا في الاشتراكية . واسس مع زملائه « المجمع المصري للثقافة العلمية » وجمعية « المصري للمصري » ومجلة « المصري » وكتب « مصر أصل الحضارة » يهتدي بالجوانب الايجابية في الحضارة العربية ، وكان في هذه الكتابات جميعها يمثل جانبا من اليسار داخل الفكر المصري . وانشق البعض الاخر يهتدون بالجوانب السلبية في دعوة السلفيين الى امبراطورية عربية . وهي امتداد لفكرة الامبراطورية العثمانية ، ودليل على تسرب تيارها الفكري الى دائرة الفكرة المصرية ، كما يهتدون بأكثر الجوانب السلبية في الحضارة الغربية المتمثلة حينذاك في النازيين والفاشيست

واختار طه حسين وهيكل والعقاد موقفا وسطا لا يحبذ المضمون الاجتماعـي لمصر الثورة المتمثل في الاشتراكية ، مع الاكتفاء بالحرية والاستقلال . ومن ناحية أخرى يحاربون بلا هوادة التيار اليميني المتمثل في مصر الفتاة .

نشأ توفيق الحكيم وترعرع في هذا المناخ المضطرب بين اليمين واليسار والوسط ، وكواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لم يتردد في الانضواء تحت لواء الفكرة المصرية . ولكن تكوينه الخاص الذي قبل السياسة ورفض العمل السياسي أو قبل الثورة واعتزل في البرج العاجي ، أبى الا أن يتجاوز اليمين واليسار والوسط ليحاول أن يصنع للفكرة المصرية شيئا جديدا .

كانت الفكرة المصرية ــ بشكل عام ــ قد انتهت الى أن الوعي الحضاري هو سبيلنا الى اكتشاف ذاتنا . هذا الوعي لا يتأتى الا بجمع أشلاء تاريخنا الممزق من مصر الفرعونية الى مصر القبطية الى مصر الاسلامية الى مصر العربية الحديثة . فالتصور التاريخي الشامل لارض مصر هو أول الدعائم لتثبيت الفكرة المصرية . وتفرعت من هذه الفكرة الرئيسية بعض الافكار التابعة لها بالضرورة مثل الدراسة الفولكلورية لاعماق هذا الشعب وضميره . والدراسة الميثولوجية لعقائد الانسان في بلادنا منذ وجد . التفت الحكيم الى هذا النوع من الدراسات التي تتجاوز في نظره ما دعاه بالحدود الضيقة للفكرة المصرية ، حدود الطبقة الوسطى البازغة ، وحدود القهر الاجنبي ، وحدود التهديد العثماني وما الى ذلك من صراعات «مادية» مباشرة . قال الحكيم انه كلما استطعنا أن نغوص في أعماق الزمن ، في أعماق الارض ، في أعماق الانسان ، سوف نستكشف الجوهر الثابت لمصر ، الذي يتجاوز بخلوده أسوار العرض الزائل من الصراعات الراهنة . مصر « الروح » هي البعد الجديد الذي أراد الحكيم أن يضيفه الى الفكرة المصرية . مصر التي حاربت الزمن في الماضي بالاهرام أو التحنيط ، هي بعينها التي تتوسد الفلاح المصري الحديث وهو يناضل الزمن بالصبر . مصر التي تتلاءم مع « تجربة الذهن » عند توفيق الحكيم ، هي مصر الفكرة ، التي تتجسد حينا في ايزيس ، وحينا اخر في شهيد من عصر الشهداء المسيحي ، وحينا ثالثا في ثورة ١٩١٩ .

والحق ان ثورة ١٩١٩ هي التي أوحت الى الحكيم بهذا البعد الجديد للفكرة المصرية . ولكنها حين انعكست على وجدان المعتزل في البرج العاجي، مضت به من فورها الى تفاعلات تجربة الذهن التي أثمرت له ما يسميه بمصر الفكرة أو مصر الروح . وليس غريبا أن يكون العمل الاول والاكبر في حياة توفيق الحكيم هو رواية « عودة الروح » فهي رواية الثورة بحق ، وهي رواية

الفكرة المصرية التي ترقد في ضمير الفلاح المصري منذ الاف السنين ، وليس غريبا مرة اخرى أن تكون العلامة الرائدة لميلاد الرواية المصرية لحما ودما . وليس غريبا للمرة الثالثة أن يصبح الحكيم هو فنان الفكرة المصرية من أهل الكهف الى يا طالع الشجرة مرورا بايزيس واخواتها ، بل منذ كتب تمثيليته الفرعونية الاولى ، وهو بعد صبي ، في نفس الوقت الذي كتب فيه حسين فوزي صديق عمره ما دعاه بالاوبرا المصرية . وهكذا أصبح الحكيم هو الباب الفني الكبير الذي تخرج منه نجيب محفوظ وعادل كامل وغيرهما فيما أنشآه من أعمال مصرية الرداء والجوهر .

فاذا كانت الفكرة المصرية تلعب في حياة الحكيم دورا هاما ، فانه من الاهمية البالغة أن نلتفت الى اسس التفكير الفلسفي عند توفيق الحكيم حتى ندرك البذور التي أثمرت فيما بعد أعماله الفنية .

يقول توفيق الحكيم في كتابه « تحت شمس الفكر » عام ١٩٣٨ : «اني دائما اؤمن بأن مصر لا يمكن أن تموت ، لان مصر منذ الازل ظلت تعمل وتكد آلاف السنين لهدف واحد مكافحة الموت .. ولقد فازت مصر ببغيتها ، وكلما ظن الموت أنه انتصر ، قام حوريس من أبنائها يصيح : انهض ، انهض أيها الوطن !! ان لك قلبك ، قلبك الحقيقي دائما ... قلبك الماضي .. واذا الموت يتراجع أمام صوت مدو من أعماق الوطن : اني حي .. اني حي » (ص٢٠٩).

تلك هي «خامة» الفكرة المصرية عند الحكيم .. فالاستمرار التاريخي هو عصارة الحياة في مصر ، بواسطته استطاعت أن تقاوم الموت .. ان عامل الاستمرار التاريخي يجر الحكيم جرا الى الماضي فيحيط عودة الروح بأسطورة ايزيس واوزوريس ولكن هذا الماضي لا يجعل من الحكيم رومانسيا يستنشق عبير الاكفان ليغنم بأمجادهم فيزهو بها ويفخر . لا شك أن هذه الامجاد كانت سلاحا وطنيا يستحث النخوة في صدور المناضلين ضد الاحتلال والامبراطورية العثمانية على السواء .. ولكن تراب الموميات بعدئذ يتحول الى مخدر يصيب البعض بمركب العظمة الذي يجب العلاقة الدينامية بينهم وبين النضال الثوري . توفيق الحكيم لم يكن رومانسيا مخدرا بعبق الماضي ، لهذا نراه يقول في نفس الكتاب (ص ١٣٥) « ان مصر ليست كتابا مفتوحا انما هي هيكل قديم مغلق يحوي كنوزا ، قد ضاع مفتاحه ، فعلينا قبل كل شيء أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه .. ليس الخير أن نظل طول الزمن نتغنى بمفاخر هذا الهيكل ونحن نائمون على أعتابه » .

كذلك لم يصب توفيق الحكيم بمركبات النقص التي اصابت رواد الفكرة المصرية أحيانا برودود الافعال ، فهو لا يتردد في وضع الحضارة المصرية في

مكانها التاريخي . لا سبيل الى فهم حضارتنا والوعي بذاتنا الحضارية ، الا بمقارنتها الى بقية الحضارات المحيطة ، ومختلف العصور الحضارية : ان الثقافات والحضارات عند الحكيم لا تموت ، ولكنها تهضم في ثقافات وحضارات اخرى .. « فالثقافة العربية قد امتصتها واحتوتها الحضارة الاوربية القائمة ضمن الذي امتصت وهضمت فمادة الثقافة لا تنعدم ، ولكنها تتحول الى ثقافة جديدة وتدخل في تركيب حضارة جديدة ، فالقول باحياء الثقافة العربية القديمة أو الثقافة الاغريقية القديمة قول لا أستطيع أن افهم له معنى » (ص ١٢١)وقد يتسرع البعض في الحكم ويقولون ان الرجل في حماسه للفكرة المصرية لـــم يعترف بالتراث العربي ، وليس هذا لغوا فحسب ، بل هو جهل نشيط على حد تعبير فولتير ، بالدور الخطير الذي لعبه الحكيم في حياة التراث من جهة ، كما انه جهل لا شبيه له في فهم الاطار القومي الذي كانت تتمدد فيه مصر ابان تلك المرحلة من جهة اخرى . كلا ، ان الحكيم يؤمن بأن الحضارات تقوم على حضارات قبلها ، وأن هيكل الحضارة القائمة ينهض على طبقات متعددة من حضارات سابقة « فلو فرضنا المستحيل ، وأردنا ان ننزل طبقات ونرجع الى ثقافة قديمة فماذا نجد غير شيء أولى الى جانب ثقافة العصر الحاضر ؟ » (نفس الصفحة) يؤدي ذلك الى أن الحكيم كان يعي طبيعة الصراع المزدوج للروح المصرية ، مع القهر الاجنبي ، والسلطنة العثمانية . لذلك يصبح أكثر صراحة فيقول « ان طابعنا الفكري ، وطريقة نظرنا الى الاشياء وتقاليدنا ، واحساسنا بالجمال الفني ،ومشاعرنا نحو مظاهر الطبيعة المختلفة ،وأسلوبنا في التعبير عن حقائق الاشياء ـــ كل ذلك ينم عن عقلية خاصة وعبقرية مستقلة، لا ينبغي أن تتحلل وتتزايل تحت طغيان موجة أقوى » .. (ص ١١٩) مهما كان مصدر هذه القوة، هو القديم أو القهر .

لهذا السبب لا نقول ان توفيق الحكيم « تفادى » السقوط في وهـــاد العنصرية ، وانما نقول على العكس انه كان على وعي متصل بطبيعة التفاعل الدائم بين الذات والموضوع ، بيننا وبين الاخرين . فهو حين يتصور تاريـــخ الحضارة عصورا ، وحين يتصور هياكلها طبقات فوق بعضها البعض ،وحين يتصور زمانها الحاضر شرايين متجاورة ، لا يستطيع أن يسقط في هاويـــة الايمان بالعرق او العنصر ، مهما آمن بفردية الطابع الذاتي لحضارتنا . فهذه الفردية ليست الا دليلا على الاصالة ، لا على العنصرية . يوضح الحكيم هذه القضية في نقطتين : الاولى « ان الفكر البشري ليس له حدود دولية انمـــا هنالك المزاج الخاص ، والطبيعة الخاصة التي تكيف تلك الثورة المباحة التي تنهل منها كل ثقافة وكل حضارة » .. والنقطة الثانية « .. ولا نستثني مـــن

ذلك الحضارة الاسلامية نفسها في عصورها الزاهرة ، فما هي الا جماع أفكار وثقافات وحضارات أمم مختلفة ، صبها الاسلام في قالبه ، وجعل منها لونا خاصا » (ص ١١٦) .

وليس توفيق الحكيم في ذلك الا واحدا من أبناء الصف الرائد : طه حسين والعقاد ومصطفى وعلى عبد الرازق واحمد أمين ومصطفى الرافعي وزكي مبارك ومحمد عبده وخالد محمد خالد . . فكتاباتهم حول الاسلام هي أروع ما كتب في اللغة العربية في هذا الدين ، ومع ذلك فهم لا يخلطون بين العروبة والاسلام من ناحية،ويعتزون بنظرتهم المصرية الى الدين العظيم من ناحية اخرى .

ان التفاعل الحضاري عند الحكيم هو « الاخذ والعطاء » الذي يقيم التشابه في طرف ، والاختلاف في الطرف الاخر . هذا هو مضمون « التعادلية» في الكون كما تصوره الحكيم . . « ها هنا اذن قوام التناسق . التشابه لا كل التشابه . الاختلاف لا كل الاختلاف » . . وهذا هو مضمون التعادلية في المجتمع ، وهي تؤدي في نهاية المطاف الى تجميد الثورة بمحاولة تثبيت البناء الطبقي للمجتمع . . وهي التي تقود الى هذه المعادلة : « لا ريب عندي أن مصر والعرب طرفا نقيض . مصر هي الروح ، هي السكون ، هي الاستقرار، هي البناء . . والعرب هي المادة، هي السرعة ، هي الظعن ، هي الزخرف » (٦٤) . . يجب الا ننسى أن عروبة مصر لم تخطر على بال الجيل الذي يمثله الحكيم ، بل كانت شيئا منافيا للفكرة المصرية التي آمن بها جيل الرواد جميعا، لارتباطها في بعض الاذهان ، بالفكرة الدينية من ناحية ، والسلطنة العثمانية من ناحية أخرى .

وهكذا تبدو مثالية الحكيم في الدفاع عن الاسلام ، وعن الدين بشكل عام ، مستمدة من جوهر عميق هو مصر القديمة . لقد قلت أن الركن الاول في حياة راهب الفكر هو الفكرة المصرية ، وكنت استطيع أن أقول « الدين » بمعنى التصور المثالي للوجود ، بأن تكون ثمة قوة مفارقة له هي العقل الاعظم وانطلاقا من هذا التصور ينسف الحكيم الهوة القائمة بين الانسان وقدره عبر المأساة ، لان السلم الميتافيزيقي الى التوحد مع الارادة العليا دائم التجاوز والتخطي . وكلمات الحكيم حول الدين « تحت شمس الفكر » تؤكد تفكيره المثالي الذي يصنف الانسان تصنيفا ميتافيزيقيا أقرب الى تعاليم أوليفر لودج . غير أن مثالية الحكيم لا تمنعه من الوقوف الى جانب مرحلة متطورة من مراحل الفكر العام هي مرحلة « حرية العقل » في التفكيروالتعبير . لا بد اذن من التفرقة بين شكل كتابات الحكيم « الدين » ومضمونها التحرري

الى جانب « العقل » . من هنا ارتفعت سياطه دائما على جلود المحترفين من أعـــداء « **الفكر الحر** » .

وفي سبعة نقاط سجل توفيق الحكيم تاريخه الشخصي مع الفكـــرة المصرية في اطارين رئيسيين هما : المطلق ، والتجسيد ، وهمـــا العنصران اللذان سنلتقي بهما في الزاويتين الاخريين عند تفكير الحكيم : الحرية والفن .

ان الفكرة المصرية عنده ، فكرة غيبية مطلقة ، تتجسد حقا في النسبي، ولكنها هي في ذاتها كيان مطلق . انها قد تتجسد في أعظم الاعمال كبناء الاهرام مثلا ، وقد تتجسد في الظاهرة البشرية كالفلاح المصري . والتجسيد صفـــة ملازمة للمطلق ، ربما يغيب عنه زمنا طويلا ، ولكنه لا يلبث أن يحل ، ومعـــه السلام الى الارض .وكانت ثورة ١٩١٩ كما قلت هي أول « ظاهرة » تراءت فيها روح مصر لعين الحكيم كمطلق بلا حدود في الزمان والمكان .

كانت نقطة الانطلاق التي بدأ منها توفيق الحكيم فكرته عن مصر هـــي « الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري » (ص ١٠٥) . .فالمأساة هي الخطوة الاولى في حياة الحكيم نحو مصر ، نحو قلب مصر . ذلك أن العدو الاعظم ــ الموت ــ كان العنصر الاول في هذه المأســـاة . ولكـــن المصريين « شيدوا الاهرام لنقوى على هذا التنين . . . حصون الروح في حربها المخيفة مع عناصر الفناء الآدمي . . . التحنيط كذلك اختراع آخر ، ولدتـــه ضرورة الدفاع في تلك الحرب الضروس » (ص ١٠٦) فالمقاومة اذن هي « خامـــــة المأساة » المصرية ، هي المسافة القائمة بين الموت وعنصر اخر يتصل بالمقاومة . فالمقاومة ليست الا لحظة التجسيد الواقعي لروح مصر في نضالها للزمن « انها صيحات الروح تدوي طول الابد من بين سطور كتاب الموتى . . ان أعظـــــم مأساة لم تدون ، ولا يمكن أن تدون « المأساة المصرية » (ص ١٠٦) من هنا يصبح استيحاء « كل ما هو مصري » في الادب والفن ، لونا من الوان المقاومة، ولحظة من لحظات التجسيد الحي الواقعي للمطلق . ولعل الاشياء المصنوعة كالاهرام والتحنيط أقل قدرة على تجسيد المطلق من الطبيعة الحية « في مصر أفكار لم تتغير الا قليلا ، منذ عهد الاساطير الاولى حتى اليوم ، وذلك لانهـــا متصلة بصميم هذه الارض ومستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد » (ص ١٥٧) لهذا كانت دورات النيل مع الارض ازدهارا واحتراقا ، هي لحظات التجسيد الاعمق لكيان مصر الروحي . وهذا هو العنصر الاخر المقابل لعنصر الموت ،على طول طريق المقاومة : البعث ، وعند فكرة البعث يتوقف الحكيم طويلا :

* « .. ان مصر كانت تؤمن ايمانا عجيبا بانتصارها على الزمن رمز العدم بالبعث الدائم » (ص ١٨٠)

* « .. من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الارض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال العدم تشبثا بهذه الارض المحبوبة. لم تخلق الآلهة جنة سواها فهي المرجع والمآب، يموتون عليها **ويعودون اليها** ، موت ثم حياة ثم موت .. وهكذا الى أبد الآبدين .. لا الموت يفنى ولا الحياة تفنى .. شأن هذا النيل في **حياته وموته » (ص ١٠٨)**

* « .. ولم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الاسلام دينا لها ، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث جوهرها ولبها . ولقد رفضت مصر ديـن اسرائيل لخلوه من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها .. **البعث هو نشيد** مصر الخالد يغنيه النيل كل عام .. والنبات والطيور والسماء والشعراء » (ص ١٠٩)

* « .. مصر في العهد المسيحي ، كان فيها ادب قصصي ديني صوفي رائع تلمس فيه الشخصية المصرية بأفكارها الثابتة ووسائلها الخاصة ، اكثر مما تلمح فيه الطابع الروماني . ومصر الاسلامية شيدت مساجد ضخمـة المظهر ، قوية البنيان ، بسيطة التفصيل ، لولا اسلوب البناء الاسلامي لخلتها معبدا فرعونيا » (١٠٩)

لقد عمدت الى هذا الاقتباس المطول لاترك توفيق الحكيم بنفسه ، يحدد « الهدف » أو الفكرة الغائبة أو الجسم المحمول على جناحي المطلق والتجسيد. فالفكرة المصرية هي طريق الخلاص — عند السياسيين الوطنيين في ذلـك العهد — من ربقة الصراع المزدوج . ولكنها عند الحكيم هي طريق الخلاص للنفس المصرية في هذا العالم . هي قرينة المطلق عند هيجل حين تجسد في الدولة البروسية ، ولكنه عند الحكيم لا يتجسد في دولة بعينها ، وقد لا يتجسد في « الدولة » على الاطلاق ، وانما هو يظهر في ثورة ١٩١٩ كما ظهر من قبل في الاهرام والتحنيط وكما يظهر الان في الفلاح الذي كتب عنه في « يوميـات نائب في الارياف » . ولكن الحكيم كفنان لا ينسى أن الفكرة المصرية تجد لهـا مستقرا أصيلا في الشخصية الفنية . لهذا كان رائدا في كفاحه المرير من أجل احياء الشخصية المصرية في الفن . مرة اخرى تصبح الفكرة المصرية هـي طريق الخلاص ، عبر أخلد ظواهر الوجود الانساني الفن . « الفن الحديث كله من تصوير ونحت وعمارة انطلق يبحث عن وسائل جديدة للتعبيـر ، فوجدها في مصر القديمة . وجد طريقة تركيب الاشكال المختلفة على قواعد هندسة الكوبزم ، وجد وسائل التعبير عن حقائق الشكل التي تخفى علـى

العين العادية .. وجد أساليب الحركة والاضاءة في التماثيل والاعمدة مما لا نظير له في قوة الاداء وبساطته ، كل ذلك وجده الغرب وشيد على أساسه فنا جديدا ، ونحن نستطيع ان نجد أكثر من ذلك لو بحثنا طويلا وتأملنا مليا .. ان كنوز قلوبنا العميقة لا قاع لها ، وهي أدنى الـــى أيدينا مـــن الغرباء » (ص ١١١) .

ان هذه الصيحات التي صرخ بها توفيق الحكيم عام ١٩٣٨ « تحــت شمس الفكر » ظلت معه الى أحدث مراحل انتاجه اذا قرأنا مقدمة « ياطالع الشجرة » فالموت والبعث هما محور نظرية الفداء والخلود في الفكرة المصرية، هما محور « الخلاص » الروحي الامثل من ربقة الوجود العرضي الزائل ، هما أيضا محور الشخصية المصرية في الفن .

ولعل فكرة الموت والبعث هي المصدر الاول لكافة الثنائيات الفكرية التي لعبت دورها في حياة الحكيم ، وتلاءمت مع تجربة الذهن التي عاشها بيـــن أسوار برجه العاجي . ولكن الزاوية الثانية في تفكير الحكيم ، الحرية ، كانت تصوغ المسافة بين الموت والبعث في الاطار الذي دعوناه بالمقاومة . ومن هنا تحمل هذه « الحرية » مدلولها الثوري في صورتها النسبية المجسدة في التيار الليبرالي الذي عرفته الثورة الوطنية الديموقراطية منذ ١٩١٩ .. تماما كما حملت الفكرة المصرية مضمونها الثوري حين كانت تتجسد في أتون الثـــورة السياسية ، أو في مجال الخلق الفني للشخصية المصرية . أما حين تتحول الفكرة المصرية الى مستوى « المطلق » المجرد ، فانها تتحول الى فلسفـــة مثالية ، وهذا هو جانبها السلبي .. وهو نفس الامر الذي يحدث مع فكرة « الحرية » عند الحكيم ، فهي تؤدي دورها الثوري في المعركة الوطنية ، ولكنها ما أن تنتقل من هذا المستوى الجزئي في نظر الحكيم الى المستـــوى الكلـــي الشامل ، حتـــى تتجرد عن مضمونها الاجتماعي ، وتتحول الى فكرة غيبية ساكنة .

ونحن عندما نقرأ « من البرج العاجي » الذي كتبه الحكيم عام ١٩٤١ ، نلاحظ أن هذا البرج هو الشكل الملائم لمعنى الحرية في ثورة هذا المفكـــر المعتزل . فالشكل والمضمون في هذا البرج ، هما تجسيد للجانبين الرئيسيين في طريق الخلاص عند توفيق الحكيم . الجانب الايجابي هو ما يخص المستوى الجزئي المحسوس المباشر ، والجانب السلبي هو ما يدفع صاحبه الى الطموح الفلسفي حين يفترض أن « التعميم » و « التجريد » لكل ما هـــو جزئـــي ومحسوس الى مستوى الكل والشمول ، والجوهر الروحي الاسمى ، هـــو السبيل الى بناء الاسس الراسخة العميقة لفلسفة مصرية أصيلة وخالصة .

وفي بعض الاحيان ، كان يجمع بين هذين المستويين على صعيد واحد كأن يصيح « من البرج العاجي » — ص ٥٤ — « وهل يطول غضب الله علينا فلا يظفرنا بعظيم من هؤلاء العظماء الذين يستطيعون أن يردوا الاعتبار الى قيمة الراي ويطهروا النفوس من درن المادة ، ويعيدوا المثل العليا النبيلة الى مجدها القديم ويرتفعوا بالامة كلها في لحظة الى سماء الخلق العظيم » . هكـــذا يشوب الضباب كل شيء حين يخلط بين فكرته الجزئية عن الحرية — وهي الديموقراطية الليبرالية — وبين فكرته الكلية المطلقة الشاملة عن الحرية ، باعتبارها الزاوية الثانية في طريق الخلاص الروحي . لهذا السبب يصبـــح « الكل في واحد » كما يتردد صوته في « عودة الروح » مناديا بفكرته المثالية عن الفرد . وهي نفس الفكرة التي رددها عن « الفنان » وهي نفس الفكرة التي رددها عن « الله » فالفردية عنده ليست الفكرة الليبرالية المعتادة ، ولكنهـــا شيء خاص ، استقاه من مفهومه العام للفكرة المصرية والحرية ، والفن .

على هذا النحو راح يشرح البرج العاجي « .. عند اكثر الناس معناه أعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا ، وحقائـــق الوجود ، وهذا غير صحيح على الاقل بالنسبة الي . فما من حدث استوجب تحرك القلم الا حرك قلمي . وما من أمر هز البشرية الا هز نفسي بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمس الانسان وتطوره وتقدمه الا شغلتني ودفعتني الى الجهر بالراي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية» (ص ٣٢) .

ولا شك أن توفيق الحكيم في كتاباته حول الديموقراطية لم يكن مترجما آليا للحرية بمفهومها البرجوازي الاوربي ، وانما كان يحاول دائما أن يكسوها بلحم ودم من التربة المصرية التي يعيش فيها الفلاح « عاري القدمين يجوع أغلب أيام الاسبوع » ، « هذا الذي يسمى انسانا بحكم النوع » (ص ١٧٥ من تحت شمس الفكر) .. لم تكن الديموقراطية عنده مجرد اطار شكلـــي مجسد في الصحافة والبرلمان ، بل هو ايمان عميق بالشعب الذي آن الاوان لان يسأل عن البرامج لا عن شغل المقاعد « ان الشعب اليوم قد تغير في نظري ، وان عقليته قد تكونت واصبحت له رغبات حيوية تمس صميم غذائه اليومـــي وحياته المادية . انه يطالب اليوم أن يعيش ، لا معنويا فقط كما كنا نـــنادي بالامس ، ولكن ماديا أيضا عن طريق اللقمة المتوفرة للملايين من المحرومين » (ص ١٨٨ نفس المرجع) . وكما تشعبت الاتجاهات الوطنية عن الفكـــرة المصرية الى تيارات عديدة فقد تعددت التيارات التي تنادي بالحرية من اقصى اليمين الى اقصى اليسار . هكذا وجدنا من ينادي بالصدقة والاحسان — باسم

الدين ــ علاجا للمشكلة الاجتماعية . وفي واقع الامر يتسلحـون ببعض المواقع ذات الحساسية عند غالبية الشعب ، بضرب المواقع الاكثر مباشرة وخطورة : آماله في حياة افضل . لهذا يتساءل الحكيم « الى متى تظل مصر ــ ونحن نملك نظاما ديموقراطيا ــ تعتقـد أن اصلاح شؤون الطبقة الفقيرة معناه التصدق والاحسان ؟ . . والى متى ونحن لدينا برلمان ، لا نجد فيه ممثلين لملايين من ابناء الطبقات الفقيرة ، يدافعون عما تراه هذه الطبقات منهضـا مصلحا لحالها ؟ . . ما معنى الديموقراطية اذا لم تكن هـي تمكين طبقـات الشعب كلها ــ على اختلاف مراتبها ومطالبها ــ من الدفاع عن نفسها بنفسها تحت قباب المجالس النيابية ؟ » (ص ١٨٩) . وليس لهذه التساؤلات الا معنى واحدا ، هو أن المضمون الاجتماعي للحرية عند الحكيم أن تتاح الفرصة لجميع المواطنين بصورة متكافئة . والمضمون الاجتماعي للحرية كما يفهمه ، مستمد من فكرة ذات اصل تقدمي صريح ، هو « التمثيل الطبقي » للمجتمع . ولكنها في النهاية تستقر على الوسادة البرجوازية القائلة « على نحو يكفل التوازن بين المصالح » . وهذا هو المصير الوحيد أمام « التعادلية » في المجال الاجتماعي ، تجميد الثورة ، وذلك بتجميد الحركة الاجتماعية على الرغم من وعي الحكيم النافذ بطبيعة السلطة الطبقية في مصر آنذاك ، وهي ان احزابنا على تعددها وكثرتها ، لا تمثل في حقيقة الامر ، غير طبقة واحدة هي طبقة كبار الملاك (ص ١٩٠) . فنحن في حقيقة الامر شعب لا وجود له على خريطـة الحضارة ، انما نحن زراع وخدام وعبيد يعيشون على هامش الحضارة ، يخدمون المصالح الاجنبية (ص ٢٠٥) لهذه الاسباب « ينبغي وضع حد » لما نراه من استئثار مئات من أهل هذه البلاد بالخبرات وترك الملايين في جـوع وعري كالسائمات (ص ١٩٥) فالى أن تصبح المسألة الاجتماعية في مصر ذات تأثير مباشر في أداة الحكم ، كالمسألة السياسية سواء بسواء « فليس لنا أن نقول ان في مصر مسألة اجتماعية على الاطلاق » (ص ١٩٥) .

هذا هو الحد الاقصى لمعنى الحرية في مستواها الجزئـي المحسوس والمباشر معا ، اي في مستواها الاجتماعي عند توفيق الحكيم . وهي رؤيـة تقدمية كامتداد للنضال الثوري من أجل الاستقلال . ولكنها عند الحكيـم لا تتجاوز الاسوار الشائكة التي ضربها الاستعمار والرجعية حول « المسألـة الاجتماعية » فتتخطى مرحلة الثورة الوطنية الى مرحلة الثورة الاجتماعية ، وانما يسلك الحكيم نفس السلوك الذي سلكه في الفكرة المصرية ، فيرتفـع بمعنى الحرية من مستواها النسبي الى مستوى المطلق وتصبح من ثم طريقا غيبيا للخلاص . فالحرية « المطلقة » عند الحكيم ليست صدى لهذا المعنى عند

اية مدرسة اوربية تتستر خلف هذه اللافتة لابتلاع الطبقات المسحوقة ،وانما هي فكرة مثالية تدور في نفس الفلك الميتافيزيقي الذي تدور فيه الفكرة المصرية من ناحية ، والفكرة الفنية من الناحيةالاخرى .

***

ففكرة الفن هي الركن الثالث أو الزاوية الثالثة في تفكير الحكيم . فليس الفن انفراجا لشهوة ذاتية ، ولا تعبيرا عن ازمة موضوعية ، وانما الخلق في الفن هو الصورة المصغرة لابداع الخالق الاعظم . لهذا ترتفع فكرة الفن عند الحكيم الى معنى « الدين » . وعلينا أن نضع عشرات الخطوط الحمراء تحت كلمة الفن اذا اقترنت باسم توفيق الحكيم . فاننا نخطىء كثيرا عندما نراه يدافع عن « الفن » فيزعم بعضنا أنه يعني به الطرف المقابل للمجتمع أو الانسانية . فالحق أنتركيز الحكيم على الفن والفنان والعمل الفني ، كان عملا رائدا في تاريخنا الادبي الحديث ، لان الاديب في مصر لم يكن « فنانا » بمعنى الخلق والابداع الذي يمزج أساليب الحضارة الاوربية بالتجربة المصرية المحلية لينتج « فنا » يتميز بالاصالة والصدق والجدة والتفرد . كان أدبنا في معظمه ترجمة واقتباسا وتمصيرا ومحاكاة ، سواء للاداب الغربية ، او للتراث العربي ، شعرا ونثرا . فكانت لفظة الاديب لا تعني في الاغلب سوى الاجادة اللغوية . ولهذا ايضا اقترنت مهارة الاديب بالتفقه في علوم اللغة . وبالرغم من محاولات المويلحي وهيكل في مجال القصة الروائية ، وشكري والعقاد في مجال الشعر والنقد ، وغيرهم في مجال المسرح ، فان الدلالة الجوهرية لكلمة « الفنان » لم تثبت دعائمها الا على يدي توفيق الحكيم ،سواء بانتاجه الفني مباشرة « عودة الروح ــ أهل الكهف » الذي يعد صفحة جديدة في التراث ، أو في كتاباته النظرية التي حاولت أن تقرب بين معنى الفن وكلمة الخلق ، بايجاد أوجه التشابه بين « الخالق الاعظم » والمبدع البشري.

وكما أن فكرة الحرية لم تكن بمعزل عن الفكرة المصرية ، كذلك لم تكن فكرة الفن بمعزل عن مصر والحرية . من هنا كان دفاع الحكيم الحار عن « الفن » هو رد فعل للمدرسة السلفية أو « اللغوية » في الادب العربي ، وهي رد فعل أيضا لمدرسة التعريب والتمصير والاقتباس . فهي لم تكن قط ردا على الاتجاه الواقعي الملتزم ، كما تصور البعض ، وانما كانت نضالا ضد الجبهة الرجعية والمستوردة في آن . وهي ليست رد فعل فحسب ، بل هي « فعل » ايضا يدعم مصرية الادب بفكرة « الخلق » في شكلها العام ، وخلق الشخصية المصرية في شكلها الخاص . لهذا كانت رؤيا جديدة على أدبنا الحديث ، فكانت الدعوة « الفنية » قرينا للمضمون الاجتماعي لا تنفصم عراهما

ذلك الكائن الذي راى فيه « الجمال » كصياغة الهية ، ولم ير المضمـــون الاجتماعي . ان الفن كفكرة مطلقة ، هو الذي باعد بين الحكيم وبين المراة كشخصية انسانية حتى تورط البعض ، ودعوة خطأ بعدو المرأة . وليس من المعقول أن يقرر الحكيم : ان المراة منذ فجر التاريخ حتى اليوم قد برهنت على ذكاء عظيم ظهر في مختلف ميادين النشاط البشري ، فكرا وعملا « كل شيء قد برزت فيه وساوت فيه الرجل ، وفاقته احيانا ، فتركت للناس فيه أحدوثة باقية وذكرا خالدا » (ص ٩٥ من المرجع السابق) . اقول انه ليس مـــن المعقول أن يقرر الحكيم هذا الرأي عن المراة ثم يكون عدوا لها . بل لا بد أن تكون المراة احدى لحظات الفن التي تجسدت في كائن بشري حتى يحيطهـــا الحكيم بهذا السياج القدسي . ان عداءه للمراة في صورتها النسبية الجزئيـــة المحسوسة المباشرة ، يرادف دفاعه عن الفن في صوره الكلية الشامـــلة المطلقة . فهو لم يكن رد فعل للادب الملتزم ، ولم يتناقض معه ، كذلك المراة كلحظة فن متجسدة ، ليست نقيضا للمراة العاملة، ولكنها رد فعل للمراة الخواء من أية قيم رفيعة . بل ان الفكرة المطلقة للفن، هي التي تقود الحكيم الى انسانية الادب وعالميته . فهو لم يكتسب هذه الفكرة من الدعوة الى العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين . مثل « هـ . جـ . ولز » ولكنـــه افترضها في محاذاة الفن المطلق . من هنا يثور على أن سفور المرأة قد سبق سفور الاديب في مصر . حتى أن جانبا كبيرا من أدبنا الحديث ما زال أدبا حبيسا تفوح منه رائحة الحجرة المغلقة . ادب صناعة ، وأدب « علب محفوظة » من التعبيرات المستعارة من خزائن الاقدمين . اما ادب الهـــواء الطلـــق ، أدب التعبير عما في أعماق النفس في حرية وامانة واخلاص ، أدب الحياة النابضة بتفاصيل المشاعر الادمية « هذا الادب الخارج من القلب ليخاطب كل قلب على وجه البسيطة ، هذا الادب العالمي الذي يؤثر في نفس كل امة وكل جنس وكل آدمي ، لانه ينبع صافيا خالصا حارا من قلب آدمي » فاننا لا نكاد نعرفه (ص ١٠٦ من المرجع السابق) على أن الحقيقة الفنية عند توفيق الحكيم هي ان العمل الفني مخلوق جديد وكائن مستقل عن ذلك الواقع الذي يعيشه الفنان ويزعم أنه رواه بحذافيره . لان العمل الفني ليس مجرد المادة الاولية مـــن الحوادث الداخلة فيه ، ولا هو ذلك اللحم والدم الذي يكون منه جسمه (ص ١٢٠) وانما هو بطبيعة الحال ، الفكرة المطلقة الدائمة التجـــاوز الابديـــة التخطي . فكل فن عظيم هو عملية احياء ، هو « بعث » ، « كل فن عظيم هو رد الروح الى مشاعر غرستها السماء في نفوسنا يوما » (ص ١٢٣) . أمـــا الخيال في العمل الفني، فلا ينبغي أن يكون سوى وسيلة من وسائل اعـــادة

.. على النقيض من اتهامات المتحذلقين والادعياء . فهذا توفيق الحكيم يقول « ان الادب في مصر لم يكن الى عهود قريبة غير حلية عاطلة في معاصم الادباء .. لقد كان يعيش هؤلاء الكتاب على هامش المجتمع فقط ، بل على هامش حياة الاخرين من أصحاب الجاه والثراء .. لم يكن الادب في مصر اذن اداة تسجيل وتوجيه لشؤون المجتمع ولم تكن أقلام الكتاب أبواقا توقظ النائمين ، ولكنها كانت معازف ينعس على أنغامها المترفون » (ص ١٩٣ — تحت شمس الفكر) . ومعنى ذلك أن صاحب الدعوة الفنية كان على وعي تام ، بالارتباط الاجتماعي بينه كفنان وبين مصر كمجتمع . على غير النحو الذي قال به البعض في أوائل الخمسينات (١) .

على أن ذلك ايضا هو المستوى النسبي للفن ، الذي لا يتعارض عند الحكيم مع المستوى المطلق . فالفن كفكرة مطلقة هو المعرفة الحدسية للكون، هو الرؤيا أو النبوءة التي يعبر الفنان والمتلقي بواسطتها الهوة بين الواقع والحلم ، أي انها المعبر الثالث لطريق الخلاص ، يتجسد حينا في قصة أو قصيدة أو مسرحية ، ومن خلال هذا الجسد المرئي تتألق مشكلات المجتمع وهموم الانسان الواقعية . ولكن الفكرة الفنية سرعان ما تتمدد كيانا اثيريا مطلقا بلا حدود .

ويوضح الحكيم معنى التفاعل بين مصر والحرية والفن بما نراه عند المصريين القدماء من سليقة المنطق الداخلي للاشياء ، أو التناسق الباطني ، أي القانون الذي يربط الشيء بالشيء . فجمال الاهرام — مثلا — يقوم على ذلك التناسق الهندسي المحض ، والقوانين المستنيرة التي قامت عليها تلك الكتلة من الاحجار « جمال عقلي داخلي » (ص ٨٥ — تحت شمس الفكر) . هكذا يصبح الجمال احد اشكال المعرفة ، هو المعرفة الحدسية التي لا تجعل شيئا على هذه الارض يغري الفنان بالبقاء ، الا لكي يعرف « أنه يريد أن يعرف » يعرف ماذا ؟ يعرف ما لم تسمع به اذن ، وما لم تره عين ، وما لم يخطر على قلب بشر « تلك لذته الوحيدة التي بقيت له ، وذلك هو الخيط الذي يربطه بالحياة » (ص ٧٥ — تحت المصباح الاخضر) . وعندما يصبح الفنان نبيا أو قريبا من الالوهية ، يتجرد عند الحكيم من رداء جنسيته الزائل، ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التي تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا . (٨٢ — نفس المرجع) .

بل لعل الفكرة المطلقة للفن عند الحكيم هي التي تجسدت في « المرأة »

---

١ — راجع « نماذج فنية من الادب والنقد » لانور المعداوي — ١٩٥١ .

(الروح) الى تلك المشاعر الحقيقية « التي صنعها الله » وكادت تجرفهـا اللحظات الجارية لولا يد الفنان (نفس الصفحة) . ومرة اخرى ، تلتقي مصر والحرية والفـن عند الحكيم في وحدة واحدة لا تتجزأ حين يقول انه مؤمن كل الايمان بأن جذور التمثيل « كفن بشري » ما نبتت الا في أرض مصر ، وأن مصدر التمثيل عند الاغريق والهنود ، انما هو في طقوس تلقين الموتى فـي مصر ، وما كان يتبادل فيها من حوار يجري بين الكاهن وبين شخص يمثـل الميت . ولعلهم أيضا كانوا يمثلون في الاعياد الدينية يوم البعث والحسـاب والعقاب والميزان بكلام مرتجل أو موضوع ولم يكتفوا بتصوير هذه العقائـد رسوما على الحيطان (ص ١٧٩ و ١٨٠) هكذا تصبح مصر هي البعث ، والبعث هو الحرية ، والحريةهي الفن . وهكذا يصبح الماضي والحاضـر والمستقبل وحدة وجودية شاملة لمختلف لحظات التجسد التي تمر بها الفكرة المطلقة سواء كانت مصر أو الحرية أو الفن ، أو هذا الثالوث مجتمعا كطريق وحيد للخلاص . . يقول الحكيم : « أما أنا فليس لي ماض قريب . أمامي أن أنفذ اذن الى ذلك الماضي السحيق الذي كادت تدوس معالمه رمال الزمن » (ص ٥١ من المرجع ذاته) .

وهو بذلك لا يجعل الفنان مجرد شاهد عصر ، وانما هو ــ كما قـال سلامه موسى ــ نبي له رسالة .

وربما لا يكون توفيق الحكيم هو المفكر المثـل للدعوة المصرية من حيـث الامكانيات الذاتية للفكر بشكل عام ، وربما لا يكون هو المفكر التقدمي النموذج للدعوة المصرية من الناحية الايديولوجية بشكل خاص ــ فان سلامه موسـى هو ذلك المفكر ــ ولكن توفيق الحكيم دون تردد هو الفنان المثال لهذه الدعوة في تاريخنا الادبي الحديث . فانريادته الفنية في هذا المجال هي التي اعطـت « الرؤيا » في الفن معالمها الاساسية في لغتنا ، وبذلك انتقلنا من عصر الادب بمعناه اللغوي الى فن الادب وأدب الحياة ، أدب « مصر » وأدب « الحرية » . ولقد أراد الحكيم أن يجعل طريقه الشخصي للخلاص ــ ممثلا في الثالـوث المطلق لمصر والحرية والفن ــ طريقا عاما . أراد أن يجعل من طريقه خلاصا للفرد وخلاصا للمجتمع ، من هنا بلغ به الطموح الفلسفي درجته القصوى حين أخذ يعد المواد والخامات اللازمة لاقامة بناء منظم دعاه بالتعادلية .

الفصل الرابع
المفكر التعادلي

صادفتنا في الفصول السابقة كلمة « التعادلية » ومشتقاتها في أوضاع كثيرة متنوعة . ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان يقصد بهذه اللفظة مدلولا معينا تناثر في معظم كتاباته الفنية والنظرية على السواء ولكن هذا المدلول لم يتحدد بصورة مباشرة الا في كتابه « عصا الحكيم » الذي نشره عام ١٩٥٣ وقال فيه تحت عنوان « الله تعويذة الامريكان » أن حضارة الانسان يجب أن تقوم على قدمين ودعامتين من الفكر والايمان ، اي العقل والقلب ، أو الدنيا والدين ، أو مد نشاط الانسان واهتمامه الى ما هو أدنى وما هو أعلى ، أي الحياة في عالمين : عالم المادة ، وعالم الروح (ص ٤٠) وفي مكان آخر يقول تحت عنوان «لو حكم الفلاسفة» انه لا بد في جهاز الانسانية من محركات الغريزة الى جانب فرامل الحكمة (ص ٧٧) .

وليس في الكتاب بعد ذلك الا تفريعات وتحريجات منثورة هنا وهناك عن المصدر الاصلي الذي وجد له متنفسا حقيقيا عام ١٩٥٥ حين ألف كتابه المعروف بالتعادلية حيث بلغت الفكرة عنده حينذاك درجة عالية من الوضوح والبلور سمحت له بأن يفترض اسسها نظاما فلسفيا هو « مذهبه في الفن والحياة » وما دام قد أصبح مذهبا ، فانه لا يقتصر على الفرد بل تستتبعه الدعوة والجهاد وجمع الانصار حول المذهب الجديد .. ولعله من المفيد أن نقول منذ البداية أن الحكيم لم يقصد قط الى تكوين مذهب أو نظام فلسفي بالمعنى العلمي الدقيق . فربما كانت كلمة « مذهب » لم تدخل بعد فكرنا الحديث الا بمعناها المجازي البحت . أما أننا نقصد مجموعة من الفروض النظرية التي تتسق في بناء متكامل مع مجموعة من النتائج المنطقية ذات النظرة

الشـاملة للعالم ، فاننا لا نكاد نملك من هذا اللون من ألوان التفكير الفلسفي الا درجاته الموغلة البدائية التي ترسبت في كياننا الروحي أمدا طويلا ، وباتت أقرب ما تكون الى العاطفة الدينية منها الى النزعة الفلسفية .

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تكتلت الجهود المضنية في ايجاد تيار فلسفي أو تيارات فلسفية ، بعضها مستورد توا مـــن الغرب ، وبعضها الاخر اجترار لتراثنا القديم ، وبعضهـــا الاقل يحـــاول أن يتلمس طريقه من أرض الواقع الخام في تجريبية واضحة ، تمزج شيئا مـــن الغرب بشيء من التراث بشيء ثالث من الواقع المرئي المباشر . وليس هذا تصنيفا دقيقا ، ولكنه تعميم مفرط لذلك المناخ الفكري الذي عشناه طيلة قرن كامل ، بين شد وجذب من القديم والجديد . فقد كان المجتمع المصري ابان العقود الاولى من هذا القرن يعاني ويلات تكوينه القلق من العلاقات الاقطاعية والقيم الاستعمارية والام المخاض التي تجتازها الطبقة المتوسطة بما يرافقها من وعي بطيء ، ولكن متعاظم ، للعمال والفلاحين والمثقفين الثوريين . ومعنى ذلك أن الارض المصرية كانت التربة الخصبة لجميع التيارات الفكرية التي هبت من وراء البحار ومن كتب الاقدمين ومن لحم ودم الطبقات الاجتماعية البازغة. ولا سبيل الى الشك في أن هذه التيارات مجتمعة قد تفاعلت مع بعضهـــا البعض بالرغم من تنافرها الجذري الاصيل ، كما لا سبيل الى انكار ظاهرة الاستقطاب التي اتضحت في أشكال متعددة . ولقد كان التفاعل والاستقطاب كلاهما ، الظاهرة الرئيسية في فكرنا الحديث. فنحن نعثر على الدعـــــوة الاشتراكية عند سلامة موسى جنبا الى جنب مع الدعوة النيتشوية في كتابات نفس المفكر .

ومهما بلغت عملية الاستقصاء الذاتية لشخصية سلامة الانسانية ، فاننا لن نجد تفسيرا لهذا التفاعل بين اقطاب متنافرة الا في أرض الواقع الاجتماعي لبلادنا . فتراثنا لم يكن يستطيع أن يمهد التربة المحلية بالمذاهب المعدة سلفا ، التي تستطيع أن تنتقل بمجتمعنا من مرحلة شديدة التخلف الحضاري الـــى مرحلة متقدمة . ولم يكن في مقدور الحضارة الغربية ان تمنح حضارتنا عـــن طيب خاطر اكسير الحياة ، واللقاء بيننا وبينها قد تم في مناخ غير صحي ، هو لقاء الحضارة القاهرة بالحضارة المقهورة . وما كان الجمع الالي بين حضارة الغرب والتراث المحلي ، ليثمر طريق الخلاص . فكان لا بد من دراســـــة استكشافية للواقع المصري بأقلام العقاد وطه وحسين وهيكل وسلامة موسى والمازني وغيرهم من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية التي قادتها الطبقـــة المتوسطة حينذاك . وهذا هو الوجه الاخر للظاهرة : الاستقطاب . فمهمـــا

كانت يسارية سلامة موسى ويمينية هيكل والمازني واعتدال طه والعقاد ، فانهم جميعا وقفوا صفا واحدا يحمل لواء الفكر المصري المتحرر من ربقة الجوانب السلبية في التراث والحضارة الغربية معا ، ويحاول أن يقيم « الوعي الحضاري المصري » المتكامل من تاريخنا الممزق عبر العصور الطوال .وكانت هذه العملية الشاقة جديرة بأن تثمر تيارا فلسفيا جديدا يجمع أوصال مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة في كل واحد ممتزج بأروع ثمار الحضارة الغربية والتراث العربي . ولكن انتكاسة الثورة التي عبرت عنها معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ أوقفت لسانها العظيم عن النطق بمبادئها وقيمها مما أدى الى توقف امتداداتها وتطوراتها الى ان انفصل جيل الثورة عن الثورة ، وظهر الجيل التالي قبيل الحرب العالمية الثانية يحمل بين جنبيه حلقات جديدة في الثورة الوطنية والاجتماعية ، ولكنه يحمل أيضا معالم دنيا جديدة تجاوزت عتبات عالم ما قبل الحرب . فقد تخطى العلم كافة المحاولات الاجتهادية لخلق فلسفات جديدة تنبع من الارض المحلية ، وأصبح لزاما لمن يحاول أن يضيف جديدا الى التراث الفلسفي ، أن يقف على قدم واحدة مع خطوات القدم الاخرى ، قدم العلم ، في مستواه الطبيعي والاجتماعي على السواء .

ولما كانت حضارتنا متخلفة نسبيا عن أرفع مستوى حضاري في العالم الجديد الذي بلغت كشوفه ذرى العلوم الاجتماعية والتكنولوجية ، فان طموحنا الى تغذية التراث الفلسفي برافد جديد قد حال دونه اختراق المسافة الحضارية الشاسعة بيننا وبين الحضارة العالمية . فقد بدأت الحرب العالمية الثانية ، حربا استعمارية ، وانتهت حربا تحريرية توجت بقيام النظام الاشتراكي العالمي . ومن ناحية اخرى بدأ عصر الذرة بمأساة هيروشيما ، ولكن ما اسرع أن تحول الى أحلام « ولز » و « جول فيرن » في السفر الى الفضاء .

وكان من الطبيعي أن يسقط الجيل التالي او جيل الوسط في براثن الحرب فتحول نيرانها بينه وبين الهدف العظيم . ولكنه بلا جدال أعاد اكتشاف جيل الثورة ، وأصبح جيل الحرب ، اكثر تطورا وتبلورا وازدهارا . غير أنه ما أن اقبلت ثورة ١٩٥٢ حتى كان جيلنا يشق الافق نحو نظرة جديدة الى مجتمعه والعالم . كانت الفكرة الاشتراكية قد انتقلت من سلامة موسى الى جيل الحرب ، فاتضحت معالمها الفكرية أكثر من ذي قبل . وجاء عام ١٩٥٢ يحمل نهاية حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبداية حلقات الثورة الاشتراكية التي أعلنت عن نفسها في بداية الستينات .

نحن اذن جيل الثورة الاشتراكية الذي اعد نفسه من خلال الكتابات الوطنية والكتابات الماركسية والاحداث المضمرة في باطن الارض المصريــة الحبلى بالثورة . ولا شك أن ظلالا من افكار جيل الرواد كانت ما تزال عالقة بوجداننا الثوري ، كما أن رواسب عديدة من أفكار جيل الحرب ما تزال كامنة في روحنا المناضلة ، بل ان آثار المدارس الاوربية كالوجودية والوضعيــــة المنطقية ، قد وجدت لنفسها مأوى عاطفيا في بعض العقول التي لم تتجـــاوز وضعها الطبقي ذهنيا بأيـــة صورة من الصور فحاولــت عبثا تأصيل هـــذه الاتجاهات المستوردة من مرحلة انحلال الغرب .

كاتبان فقط من الاجيال السابقة علينا ، هما اللذان حاولا صنع شيء جديد : سلامة موسى حاول اكتشاف الطريق المصري الى الاشتراكية وتوفيق الحكيم حاول ترميم البناء الفكري للبرجوازية من فضلات ثوريتها القديمة ،حين كانت الدعوة المصرية تجسيدا أمينا لاحدى مراحل الثورة في تاريخنا الحديث . ولهذا السبب جاء كتابه « التعادلية » أقرب ما يكون الى النداء الاخير للروح الثورية القديمة للطبقة المتوسطة ، حتى تستطيع أن تواكب الركب الصاعـــد الى الاشتراكية . كما جاء هذا الكتاب مجموعة من الخواطـــر المبعثرة حـــول الانسان والحرية والفن والعدالة وما اليها ، ولكنه لم يتحول قط الى «مذهب» أو « فلسفة » الا بالمعنى المجازي للكلمة . لا لأن الحكيم لا يستطيع أو لا يملك القدرة لان يبني مذهبا في الفكر ، وانما لأن الاشتراكية كنظام عالمي قد وضعت العالم أمام حالة كيفية جديدة لم يعد معها من الممكن « خلق » مذاهب جديدة ، وانما يمكن ايجاد وجهات نظر جديدة ومتفرعة عن المذهب الاصلي . سواء في ذلك وجهات النظر المتفرعة عن الاتجاه الاشتراكي في الفكر الحديث ، وهـــو الاتجاه المعبر عن فكر الطبقات الكادحة . أو وجهات النظر المتفرعة عن فلسفات البرجوازية عبر تاريخها الطويل .

والحكيم كما قلت مرارا هو احد ابناء الثورة الوطنية الديموقراطيـــة ، ولكنه أيضا لم ينتكس مع انتكاسة رواد جيل الثورة . واصبح كما يقول لويس عوض رمزا للجسر القائم بين ثورتين او ازدهارين عظيمين . وهو لكي يكون جسرا عظيما ، لا بد له من أن يتفادى أسباب النكسة التي أطاحت بالعمالقة عن صدارة الركب الثوري المتقدم . ومن هنا تتسم محاولاته الفكرية أول مـــا تتسم بالاجتهاد الشديد والعرق الغزير الذي يتصبب باردا على جبين راهب الفكـــر .

واود الان أن اعود الى نقطة ابتداء هي أن الحكيم لا ينشىء مذهبا فـــي

الفكر المصري ، وانما هو يستخدم هذا التعبير على سبيل المجاز . فثمة عنصران رئيسيان ينبغي التوقف عندهما وتوضيحهما قبل أن نتوغل في أدغال الحكيـــم الفكرية . العنصر الاول هو « معنى الفرض » النظري أو الفلسفي عند توفيق الحكيم . فهو يفترض أن الانسان كائن « متعادل » ماديا وروحيا ، وأنه يشترك مع كل الكائنات التي تحملها هذه الارض المتعادلة . ومن كلمة « التعادل »هذه يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل — في الاحوال العادية ـ بين كافة مجـــالات الحياة ، وفي مختلف مستوياتها .

والحق أن الحكيم بوضعه كلتا يديه على ثنائيات المجتمع والطبيعة كان قد عرف أول الطريق الى تفكير علمي صحيح في مجال المعرفة الانسانية . فقـــد أمست تناقضات المجتمع والطبيعة منذ هيروقليطس في الفلسفة اليونانيةحقيقة اولية ينطلق منها كل فيلسوف جاد ، الى أن امسكت بها الفلسفة الالمانية على يدي هيجل فماركس . ولكن الحكيم في الوقت الذي وقف فيه مع بداية الطريق الصحيح كان قد بدأ المسير في منعطف مسدود من منعطفات هذه الطريق.ذلك المنعطف الذي يتراءى لنا من « التبسيط المذهل » لفكرة التناقض ، للدرجةالتي لا يلتقط معها سوى القشور السطحية المكبرة كالليل والنهار في الطبيعة والخير والشر في الاخلاق والرجل والمرأة في الانسان ، الى غير ذلك من « الثنائيات » كما دعوتها منذ قليل ، رافضا تسميتها بالمتناقضـــات . والجانب الاخـــر من القشرة السطحية هو الحركة البطيئة التي تقرب من الالية أحيانا والسكـــون الحقيقي أحيانا اخرى ، لهذه السلسلة «المنطقية» من الثنائيات .

هذا على الرغم من أن الفلسفة قطعت شوطا بعيدا في تصور التناقضات وحركتها في المجتمع والطبيعة . فليست التناقضات قاصرة على المشاهد المكبرة من الكون ، ولكنها تصل الى أدق عناصره وجزئياته وذراته . وهي تمضي في حركة جدلية أبدية الصراع تمضي به من البساطة الى التركيب الى الاكثـــر تركيبا ، وتتحول به من الكم الى الكيف الى الكم من جديد ، الى الكيف فـــي مستوى جديد ، ومن العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . وهكذا يحدث التقدم في جوهـــره العميق ، ســـواء في الظواهر الطبيعيـــة أو في الظواهـــر الاجتماعيـــة .

فالفرض النظري اذن بأن الكون « متعادل » هو فرض لا أساس له في أرض المعرفة الانسانية التي تجاوزت المفهوم الثنائي الى مفهوم التناقض ، كما تجاوزت الكون الى الحركة .

أما العنصر الاخر ، وهو البناء المنطقي للبحث ، فاننا نتعرف عليه مـــن

التقاط الحكيم لمجموعة من الظواهر والحكم عليها بقانون التعادل المفترض . وبالرغم من فساد الفرض النظري وعدم صحته علميا ، فاننا سنمضي مع هذه الظواهر التي طبق عليها «القانون» حتى نكتشف فساده للمرة الثانية عند التطبيق .

يقول الحكيم أن ثمة اختلالا هذه الايام في صميم العصر . فالقلق السائد على الاجيال المعاصرة مبعثه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب ، بين الفكر والايمان (٢٦) فأزمة الانسان في هذا العصر هي عندي نتيجة اختلال في تركيبه التعادلي .

والانسان عند الحكيم — وفقا لفكرة التعادلية — حر في اتجاهه حتى تتدخل في أمره قوى خارجية يسميها أحيانا القوى الالهية « حرية الارادة في الانسان عندي اذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة »(ص٣٩) . ويقفز الى التساؤل : وهنا ينبغي أن نسأل العقل والعلم هذا السؤال المعضل: ما هي هذه القوى الخارجية ؟ ويستعير من الوجودية تعبير « المسؤولية والحرية » ولكن بمعنى مختلف عن معنيهما في الفكر الوجودي . فالخير والشر هما الموجب والسالب في كهرباء العلاقات البشرية ، والخير والشر في رايه لا شأن لهما بالانسان الفرد ولا وجود لهما الا بالمجتمع (٤٩) . وليست السجون هي العلاج « التعادلي » للبشر ، وانما « اداء الخير للمجتمع » هو هذا العلاج المثمر ، وعلى هذا الوضع يجب أن تلغى السجون ، ويقام بدلا منها مصانع وأدوات انتاج (ص ٥٦) . ووجود الخير والشر يؤدي الى وجود الضمير . فالضمير عند الفرد هو الاحساس الذاتي بالذنب أو هو شعور الذات بشر لحق الغير لم يقدم عنه حساب . والضمير عند المجتمع يولد شعورا مماثلا بأن عدلا ما نحو الغير لم يتحقق « وهنا تقوم الثورات الاجتماعيةلتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي » (ص ٦١) فلما استطاع الشعب في العصور الحديثة ان يحكم نفسه بنفسه انشطرت قوته نفسها الى قوى مختلفة في صورة أحزاب تتوازن وتتعادل كي تحتفظ بوجودها الضروري للتعبير عن ارادة من تمثلهم من طوائف الشعب . فاذا تغلبت طائفة في النهاية وابتلعت كل ما عداها من الطوائف والطبقات واتحدت في قوة واحدة تشمل الدولة كلها فان هذه القوة أيضا لا تلبث أن تولد قوة اخرى خفية تعارضها وتجاهد في الظهور . وقد تخنق وتكبت وتهزم وتخفق ولكنها لا بد يوما أن توجد . لانقانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق والزفير هو الذي يعمل هنا أيضا ونرى مظهره في وجود « حركة توازن حركة

.. لان هذا هو شرط الحياة » (ص ٦٢) . من هنا كان العرض والطلب هو القانون التعادلي في مجال الاقتصاد كما أن قانون رد الفعل ، والتعويض ، هما المحركان لجهاز التعادل . فقوة العمل التي تمثل «التنفيذ» تخشى وتكره دائما قوة الفكر التي تمثل « النقد والتوجيه » واذا ما تحول الفكر السياسي الى عمل سياسي « منظم في حزب » فقد جوهره « الحرية » وتحول الى نقيضه الذي لا سبيل الى اللقاء معه : « العمل » . ويحذرنا الحكيم تحذيرا مطولا من أن نفهم كلامه على غير النحو الذي يقصده فيقول « لا .. استقــلال الفكــر شــيء والانعزال شيء آخر . المنعزل لا يتأثر ولا يؤثر ، فهو شيء غير كائن بالنسبة الى الغير أي المجتمع . والفكر الذي ينعزل عن العمل شأنه شأن الفكر الذي يبتلعه العمل ، كلاهما لا وجود له . انما المقصود باستقلال الفكر هو أن يكون له كيان خاص وارادة خاصة في مواجهة العمل ، حتى يستطيع أن يتأثر به ويؤثر فيه » (ص ٧٥) ولعل اختلال التعادل بين قوة الفكر وقوة العمل هــو محور المأساة البشرية في العصر الحديث (ص ٧٩). هكذا التعادلية في الفن: فالحرية هي نبع الفن ، واذا كان الوجه الاول للفن هو التعبير ، فالوجه الاخر هو التفسير « وتفسير حياة شعب معناه اتخاذ رأي معين تجاه هذا الشعب » (ص ١٠٣) واذن فهنــاك التــزام فــي التفسير ، وليــس هنــاك التــزام في التعبير . واختلال التعادل بينهمـا اما أن يؤدي الــى الفــن للفن أو الى الواقعية الاشتراكية . الفن للفن ابتلاع الشكــل للمضمــون ، والواقعية الاشتراكية ابتلاع المضمون للشكل .

ويختتم توفيق الحكيم كتابه عن « التعادلية » بقوله : ان مسؤولية المفكر الحر الحقيقية انما هي أمام نفسه وحدها لا أمام حزب من الاحزاب ولا حاكم من الحكام . وان المفكر الذي يترك مكانه لينضوي تحت لواء سلطة العمــل الممثل في حزب أو حاكم هو مفكر هارب من رسالته ، وان هذا الهروب الــى معسكر الساسة والحاكمين هو الذي جرد الفكر من سلطانه ، وجعل منه تابعا لا متبوعا « ولم يخطر في بالي قط أن أعزل الفكر عن أي نشاط سياســي أو اجتماعي . فالعزلة التي دعوت اليها هي العزلة عن السياسيين لا عــن السياسة ، وعن الاحزاب لا عن المجتمع . فالفكر في كل الوانه من أدب وقصص وفن يجب في نظري أن يعنى بكل ما يجري في مجتمعه وعصره من شــؤون السياسة والاجتماع . لانه ما دام يعنى بالبشرية ، وما دامت البشرية متصلة بالسياسة والمجتمع ، فلا بد للمفكر أو الاديب أو الفنان أن يعيش عصره كله ومجتمعه كله بما فيها من شؤون سياسية واجتماعية » .. (ص ١١٤) .

ان الملاحظة الاولى على عنصر « البناء المنطقـــي للبحـــث » في كتـــاب التعادلية ، هو التعميم . ولعله احد عناصر « تجربة الذهن » التي عاشـهـــا راهب الفكر المعتزل في البرج العاجـــي . هذا التعميم يجعل من كلمة «العقل» أو « القلب » التي يستخدمها الحكيم شيئا بلا معنى أو بلا دلالة اجتماعية . ذلك أن العقل الانساني له اطاره التاريخي الذي لا يعرف الا به . فالعقـــل البدائي يختلف عن العقل العبودي عن العقل الاقطاعي عن العقل البرجوازي عن العقل الاشتراكي . وبالرغم من أن هذا التقسيم نفسه لا يخلو من التعميم، الا انه تعميم من أجل التقريب الواقعي لا من اجل الفكرة المطلقة . فالعقل عند الحكيم تركيب ميتافيزيقي مطلق ، وكذلك العلم . بل ان العلم عنده هو المستوى الفيزيقي أو التكنولوجي فحسب . أما العلم الاجتماعي ، فليس له شأن عنـــد الحكيم ، ذلك ان عملية التصنيف لا يقيمها على أساس الاتصال والتفاعل بل على أساس الانفصال والتجاوز . وهذا هو جوهر الفكرة التعادلية التي تقوم على التناقض الشكلي المحض ، فتصبح حركتها أقرب الى السكون أو أقـــرب الى الدورة الالية الميكانيكية . التاريخ يعيد نفسه ، وكل شيء اذن يعيد نفسه، وبالتالي فلا تغير حقيقي هناك . فكل شيء يأخذ مكانه الان سوف يأخذ نفس المكان غدا . وليست الحركة داخل الزمان حركة حلزونية أو لولبية ، ولكنهـــا حركة دائرية منتظمة تعيد كل شيء الى مكانه المقدر له منذ البدء . وهذا هو الثبات الاعظم ، أو السكون الابدي . بل هذه هي نقطة الانطلاق الغيبية فـــي تفكير الحكيم التي افترضت جمود الواقع مضمونا ، وتحوله شكلا ، وهـــو تفكير طبيعي لابن الطبقة المتوسطة التي تفترض بدورها خلودها فوق عرش السلطة .

فالصورة المطلقة من قيود الزمان والمكان ، للعقل والعلم ، هي التي توالدت فيما بعد وافرخت الفصل المتعسف بين العقل والقلب ، أو بين الفكر والعمل ، أو بين الالتزام والحرية . فالعقل المطلق يدور فلكيا مع القلب دورة منتظمة ، اذا اصابها الخلل دعوناه كسوفا أو خسوفا ، مدينة فاضلة أو حربا أهلية أو ثورة اجتمـــاعية . فكل منهما له « منطقة حرام » يمتنع على الآخر تجاوزها ، تماما كدوائر الحرية عند توما الاكويني التي تتلاصق ببعضهـــــا البعض ، ولكنها لا تتداخل فيمـــا بينها على الاطلاق . هو التصور السكوني للعالم ، للزمان والمكان والانسان . فالعاطفة البشرية هي الانفعال الذاتـــي لوجدان الفرد منذ بدء الخليقة ، والعقل الانساني هو الادراك الذهني لتفكير الفرد منذ بداية التاريخ . وهكذا لا يتغير سوى الشكل من المجتمع العبودي الى المجتمع الحديث ، أما الجوهر أو المضمون الانساني فثابت خالد ثبـــوت

القوى الخارجية التي أودعته طينة البشر وخلودها . والشكل البشري هـو الجسد ، والمضمون هو الروح ، الاول مصيره الى زوال الشكل ، والاخـر مصيره الى خلود الجوهر وتوحده مع الينبوع الاسمى . هكذا تنتهي التعادلية الى أحد الالوان الاخلاقية المفرطة في المثالية ، تكاد تلامس « الوجد الصوفي » الذي سبق أن لامسناه في الثالوث : مصر والحرية والفن . بل أكاد أقول ان الجانب « المطلق » في هذه العناصر الثلاثة ، قد تجمع وتوحد وتبلور في مطلق واحد دعاه الحكيم خطأ بالتعادلية ، وكان الاجدر به أن يدعوه بالسكونية .

وهكذا تؤدي « الثنائيات » الى الطرف الاقصى المقابل لصراع المتناقضات .. الثنائيات تؤدي الى الانفصال والثباتية والسكون ، والمتناقضات تتصارع وتتفاعل وتلتحم ببعضها البعض في حركة دائبة مستمـرة تـؤدي الـى تغير الظاهرة شكلا ومضمونا . ومهما كان خطأ هيجل فادحا عندما تصور الفكـر سابقا على الواقع ، فانه سيبقى له الفضل العظيم في ريادته للفكرة الجدلية العميقة في اطارها المثالي. فقد تصور حقا ، الفكر سابقا على الواقع ، ولكن متحققا فيه . وما كان يمكن أن يتم ذلك في فلسفة هيجل الا عن طريق صراع المتناقضات التي تؤدي الى « تركيب » يختلف كما وكيفا عن شكل الظاهـرة ومضمونها في الصورة السابقة على المستوى الجديد من الصراع . من هناكان الكشف العظيم لماركس أن وضع الفكرة الهيجلية عن الجدل في اطارها المادي فجعل الواقع سابقا على الفكرة ومصدرا لها .

ومنذ هيرقليطس الى ماركس ، مر الجدل بتطورات عديدة في محـاذاة التطور الحضاري للمجتمع الانساني .. لم يستلهم منها الحكيم سوى المعنى القريب والمباشر لفكرة التناقض ، التي ما عنت عنده سوى الازدواج والثنائية. وهذا يوضح حقيقة هامة ، هي أن تعادلية الحكيم ليست استيرادا غربيا محضا وبعبارة ادق ليست تقليدا آليا ومحاكاة حرفية لاحدى الفلسفات البرجوازية في الغرب . انه قد يقتطف زهرة من هنا وشوكة من هناك ، ولكنه يغرس هذه وتلك في تربة تكوينه الذاتي والموضوعي ، فتثمر شيئا جديدا لا علاقة له الا بالفاظ العقل والعلم والديموقراطية والالتزام ، وما اليها .

وكذلك فاني أستبعد تأثر الحكيم بأي من تيارات الفكر المصري الحديث التي تبلورت الى حد ما في اصول غربية كالوجودية والوضعـية المنطقيـة والماركسية . وفي هذه النقطة بالتحديد تتجلى فكرة الحكيم بشأن ايجاد فلسفة أصيلة مستمدة من كياننا الروحي ، أي فلسفة مصرية . وقد غاب عن ذهنه تماما أن امكانية ايجاد مثل هذه الفلسفة يقرب من المستحيل ، على العكس من

امكانية تحققها في الادب والفن ، بل ربما كان نجاح الحكيم في تصوير الفكـــرة المصرية أدبا وفنا ، هو الذي قاده الى محاولة تصويرها بناء نظريا أو فلسفيا. لقد غاب عنه بالتأكيد أن ارتباط الفلسفة بالعلم في العصر الحديث ، يجعل من العسير على حضارة متخلفة نسبيا عن حضارة العلم أن تثبت فلسفة جديدة . فالعلم يحتم على الفلسفة أن تتجاوز النظرة المحلية الى الاشياء ، الى النظرة العالمية . والعلم يقول ان النظرة العالمية الشاملة في عصرنا هي الاشتراكية التي توطدت دعائمها النظرية بالفعل . وليس أمام الشعوب المتيقظة حديثا الا الاجتهاد الخصب المثمر في اكتشاف طريقها الخاص الى الاشتراكية . هذا اذا كان المفكر قد ارتبط تاريخيا ونضاليا بالفكر الاشتراكي ، أما توفيق الحكيم فقد تبنى تفكير الطبقة المتوسطة بشكل عام . أي ليس كما هو متحقق بالفعل في فلسفـــات البرجوازية الغربية ، وليس كما هو منقول الى الفكر البرجـــوازي المصري . وانما هو قد جمع بعض الجوهريات الثابتة في الفكر البرجـــــوازي كفكرة الديموقراطية وفكرة العقل وفكرة الاخلاق .. ثم أضاف اليها تأملاتـــه الذاتية القريبة من مستوى « الفن » منها الى البحث الفلسفي المجرد ،فجاءت التعادلية مجموعة من الخواطر التي سبق أن طالعناها مبعثرة ، وأضحت الان على درجة ما من التبلور .

فعندما نقول ان « التعادلية » هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة ، يجب أن نتحزر كثيرا ونحن نقرر هذا الحكم(١) . فالتعادلية من زاوية اخرى هـــي احدى ثمار توفيق الحكيم نفسه .

هي احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن التعميم كعمود فقري لوجهة نظر ما ، يقود بالضرورة الى ثبات الوضع القائم اجتماعيا وان اختلفت«أشكاله» السياسية الممثلة في الاحزاب . وهي ايضا احدى ثمار الطبقة المتوسطة بمعنى أن « الاخلاق » كسلوك بشري تتعلق بمجموعة من القيم المجردة عن العلاقات الاجتماعية والواقعية .

ولكنها أيضا تعبير أمين عن تجربة الذهن في حيـــاة راهـــب الفكر .. فالتناقض عنده بين الفكر والعمل ، هو النتاج الطبيعي لتجربة الذهن والمنطلق السكوني في مجال الفكر . فلو أن منطلق الحكيم هو التصور الجدلي لعلاقـــة المعرفة بالواقع ، سواء كان هذا التصورماديا أو مثاليا ، لكان التناقض بين الفكر والعمل قابلا للحل . ولكن الحياة الفكرية داخل اطار تجربـــة الذهـــن

---

١ ـــ راجع : ماذا يبقـى منهم للتاريخ ـــ صلاح عبد الصبور .(ص ١٣٣) .

والمنطلق السكوني يقيم حاجزا أبديا بين الفكر والعمل . التصور الجدلي لعلاقة المعرفة بالواقع يغني المعرفة بالواقع فيضيف اليها تراكمات التجربة الفعلية التي تؤدي بدورها في المدى البعيد الى تغير كيفي أكيد في مستوى المعرفة . كذلك يحدث العكس في نفس اللحظة فيغتني الواقع الخام بالمعرفة الواعية ويحدث التزاوج الخصب المثمر بينهما ، فتتعدد أبعاد الواقع وتتزايد جوانبه الايجابية وتقل الجوانب السلبية . وهذا هو الفهم العلمي الدقيق لمعنى الارادة الانسانية ، فليست الحرية الا الوعي بقوانين الضرورة المضمرة في الطبيعة والمجتمع . ولما كان الوعي عنصرا انسانيا متطورا ، كانت ارادة الانسان ذات الفعالية الحقيقية هي الومضات المشعة من التحام الفكر بالواقع ، لا باستقلال كل منهما عن الاخر . وليست الاحزاب وكافة أشكال النضال الاقتصادي والاجتماعي والسياسي الا مواد اللحام أو همزات الوصل بين الفكر والعمل . واكاد أقول أن التنظيم السياسي هو أحد أشكال الفكر ، وبالتالي فهو سلاح في يد المفكر لا قنبلة تهدده بالانفجار والتلاشي كما تصور الحكيم .

كذلك علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ، فليس الفصل التام بينهما الا وليدا للتصور الارسطي القديم لمعنى الادب . هذا المعنى الذي تسلط على فلسفات الجمال قرونا طويلة وما يزال يلقي ظلاله على عصرنا الى الان . بل لقد بلغت سطوة أرسطو ومفهومه الشكلي أن بدأت بعض الفلسفات المعادية في جوهرها لارسطو ، تغير من جلدها بحيث لا تتلاءم معه شكلا ، ولكنها تنتهي الى الاتفاق الجوهري معه مضمونا .

والحق أن الشكل في الادب ليس هو الاناء والمضمون هو الماء بداخله ، كما أنه ليس بالهيكل العظمي والمضمون هو اللحم الذي يكسوه والدماء التي تسري في شرايينه تمده بالحياة . فالشكل والمضمون تعبيرات مجازية يجب ان نتخلص منها سريعا ، لان اجيالا جديدة بازغة ينبغي عليها أن تنشأ في جو مطهر من رواسب المفاهيم الشكلية ، فالعمل الادبي هو مجموعة من العناصر النفسية والاجتماعية والتاريخية والذهنية ، تشابكت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد . وبالتالي قد يكون الشكل بمعناه القديم عنصرا جوهريا من عناصر المضمون ، والعكس صحيح أيضا . ومن ثم تصبح جميع العناصر في تفاعل دائب مستمر يغير من هيكل المستوى الفني والمعرفة الفنية في كل لحظة بحيث لا يبقي على شكل بمفرده ولا مضمون بمفرده يمكن الحكم على أحدهما بابتلاع الاخر كما تصور الحكيم . فالفن للفن ليست ابتلاعا شكليا للمضمون ، وانما هي في ذاتها مضمون فني . والواقعية الاشتراكية ليست

ابتلاعا مضمونيا للشكل ، وانما هي في ذاتها شكل من اشكال المعرفة . هذا التداخل العميق والمعقد بين الشكل والمضمون لا يعني الا شيئا واحدا هـــو فساد الفكرة الارسطية المتسللة الينا عبر العصور .

وكذلك الحرية والالتزام ، فما دام المفهوم العلمي للحرية هو الوعـــي بالقوانين المضمرة في الكون ، فان الالتزام حينئذ بهذه القوانين يصبح أمـــــرا شبه محتم لا سبيل الى الخلاص منها الا بالاحلام الميتافيزيقية أو الجنون أو الانتحار . وما دام المفهوم التاريخي للحرية يمضي في خط موازِ للتقدم الانساني، فلا سبيل أمام الكاتب الحر الا أن يلتزم بخطوات هذا التقدم أو يتخلف عـــن الركب مولولا على أمجاد الماضي ، فثمة « وحدة نسيج » من الالتزام والحرية، لا علاقة لها بالعصر الحديث ومذاهبه ومؤسساته الحزبية . كل ما يمكن أن يضيفه عصرنا هو المزيد من الوعي ، وبالتالي المزيد من الحرية . حينذاك لا تتجسد الحرية في برج من العاج يعتزل فيه راهب الفكر بعيدا عن «الغوغاء» أو « الدهماء » أو « الرعاع » فتلك هي التسميات الحقيقية التي يجب أن تحل مكان الاقنعة التي دعاها الحكيم بالاحزاب والمنظمات السياسية .

هذه الملاحظات كلها تنضوي تحت لواء ما أسميه بالتعميم في تفكير توفيق الحكيم . بقي الجانب الاخر الذي أسميته بالنظرة الاخلاقية . هي النظرة التي تتولد نتيجة تراكمات كمية للقيم الاخلاقية على طول الزمـــن . ترفض هـــده النظرة التصنيف التاريخي للقيم كعلاقة اجتماعية قابلة للتطور من عصر الـــى اخر وفق مجالات النظام الاجتماعي . فليست « الاخلاق » قيما مطلقة نهائية، ولكنها تتلون بألوان النبات الاجتماعي سواء كان طبقة أو فئة ، أو أفرادا ، وسواء كانت الارض الاجتماعية ، هي مزرعة الاقطاعي أو مصنع البرجوازي.

ان غياب معنى الجدل عن تعادلية الحكيم أحالها الى سكونية غامضـــة لا تقدم حلولا واقعية من جانب « الفكر » المصري الى « العمل » الثـــوري . واعتقد مخلصا أن الحكيم قد تعسف مع نفسه حين تصور هذه « الفكـــرة التعادلية » هي محور أعماله الفنية . ولعل الانصاف يقتضي أن نكتشـــف الافكار المحورية في هذه الاعمال ، ولكن هذا الانصاف أيضا يقتضينا أن نكتشف ظلال هذه «الفكرة» على تطبيقات الحكيم لها في الواقع العملي المباشر .

الفصل الخامس
المفكر السياسي

تقع اهم كتابات الحكيم السياسية « تاريخيا » في أكبر الفترات حرجا من تاريخ مصر الحديث ، اذ هي تبدأ قبيل الحرب الاخيرة مباشرة (١٩٣٨) وتكاد تنتهي عام ١٩٤٨ أي قبل الثورة بأربع سنوات تقريبا . ومعنى ذلك أن عشر سنوات كاملة ، مرت بها مصر والعالم بأحداث جسام كان توفيق الحكيم خلالها كاتبا دؤوبا على متابعة هذه الاحداث متابعة عملية مباشرة . فبالرغم من أنه لم ينضو تحت لواء حزب من الاحزاب ، الا انه كان أكثر نشاطا من كتاب هذه الاحزاب الذين احترفوا الكتابة السياسية بينما كان الادب احدى هواياتهم .

وكانت أولى المشكلات التي صادفت الحكيم عند عودته من أوروبا هو « النظام السياسي » أو شجرة الحكم كما اسماها في مجموعة الاحاديث التي نشرها عام ١٩٣٨ ، فهو ثائر على النظام البرلماني في مصر ويسميه الاداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين . على أن نقده العنيف للنظام النيابي لا يعني أنه يطالب بالغائه ، فزوال هذا النظام من عالمنا — يقول الحكيم — يفضي الى مشكلات لا حل لها ، لان هذا النظام ليس تدبيرا معتسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين وانما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ (ص ٧،١٥،١٦ من شجرة الحكم) .

ويصور رئيس الوزراء في أحد فصوله الحوارية كآمر ناه يعين ويفصل ويحيل الى المعاش ويعطي ويمنع ويطلق اليد في الميزانية والمصاريف السرية ويتزاحم حوله ذباب المحاسيب والمقربين ، حتى اذا ما استقال أو اقيل تخاطفته مجالس ادارة الشركات (ص ٣٢ ، ٣٣) ولا بأس من انشاء بعض المطاعم للفقراء وان لم يكن الغرض منها اطعام الفقراء (ص ٣٨) ويردد أحد أصحاب

المعالي في نفس الفصل الذي أقامه الحكيم في الاخرة « الشوك هو المسؤولية ، وفاكهة الحكم كما ذقناها في مصر لم يكن لها شوك ولا نوى بل كانت سهلة المأخذ سائغة المأكل » (ص ٤٢) .

وينفض يده من عملية « الانتخاب » كمظهر ديموقراطي في البلـــــــدان المتحضرة فهو يذكر قول هتلر : قد يكون من الايسر أن نأمل رؤية جمل يمر من ثقب ابرة على أن نأمل في رؤيـــة رجل عظيم يكتشف عـــن طريـــق انتخـــاب الجماهير . فيرد صاحب المعالي كما تصوره الحكيم : هذا قول يجوز في ألمانيا وأوروبا أما في مصر فمن قال أن الشعب أو الجماهير تنتخب احدا (ص ٤٥) فالمسألة بسيطة :جمع الاصوات وجمع الدودة ان هما الا عملية واحدةفي أرض مصر (ص٤٦) ويصوغ الحكيم مدى الضلال الذي يغرقفيه الشعب للدرجة التي معها تنطلي عليه الخدعة ، فيقيم التماثيل لاولئك الذين سلبوه كل شيء باسم الديموقراطية (ص ٤٨) لأن الناس في مصر ـــ وكان اليأس بدأ يعرف طريقه الى قلب الحكيم ـــ هم قصيرو النظر « ولن يروا المباديء الا اذا ارتفعت فوق الكراسي » (ص ٥٥) .

وما أن يستولي عليه اليأس تماما حتى يفرض تناقضا ضخما بيـــــن المبادىء والسلطة ، فيجعل الزعيم (في فصل حواري اخر يستلهم فيه شخصية سعد زغلول) يقول : ان غلطتنا الكبرى هي قبولنا الحكم فعبقريتنا الحقيقية كانت خارج الحكم (ص ٥٨) وسقانا المريدون والمغرضون خمر الغرور باسم كلمة « الاغلبية المطلقة » فكدنا ننزلق الى نوع من حكم الطغيان ، لا يمكن أن تقره مبادئنا ولا ماضينا الديموقراطي النزيه (ص ٥٩) .

تلك هي أهم آراء الحكيم السياسية التي بلورها في فصول تمثيليةنشرت لاول مرة عام ١٩٣٨ ثم نشرت بعد ذلك بين دفتي كتاب . وهي آراء أقرب الى الانطباعات السريعةلذلك الفنان القادم من أوروبا يحمل في مخيلته صورا لامعة لمعنى الديموقراطية والعمل السياسي ، صورا هي في الاغلب نتاج المزاوجة بين التراث الديموقراطي المغربي كما تحكيه الكتب ، والتراث الحضاري كما ترويه المتاحف . ولم تخرج حياة الحكيم في باريس عن هذا الاطار « الثقافي »في معظمه، والابتعاد التام عن خضم الحياةالسياسة الحقيقية التي واجهبذروة الازمةفي أتون الحرب العالمية الاولى.فقد آذنت نهاية القرن التاسععشر بنهاية « العصر الذهبي » للرأسمالية بمضمونها الديموقراطي واقتصادها الحـــر ، وبدأت عصرا جديدا هو عصر الاستعمار بعد أن بلغت تراكمات التركيز والتركز بالاحتكارات ، مرحلة كيفية جديدة تقف حائلا صلبا ضد الديموقراطية والاقتصاد

الحر . وقد عبرت المرحلة الجديدة عن نفسها تعبيرا مباشرا في النازية والفاشية اللتين ظهرتا في مجال السياسةالدولية كتتويج أصيل لنهاية العالم « الحــر » وبداية الدكتاتورية العسكرية والعنصرية كوجه آخر للعملة الاستعمارية .

ولقد كان الاستعمار أحد العناصر الرئيسية التي أسهمت في زيادة حدة تخلفنا الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية عن أسلوب الحكم في بلادنــا . وهذه هي النقطة الخطيرة التي لم يتنبه اليها الحكيم الا في صورة انطباعات عاجلة تناولت القشرة الخارجية في حياتنا السياسية دون التوغل في جذور هذه « الشكلية » لدولاب الحكم النيابي عندنا . فالتناقض بين المبادىء والسلطة ، وبين السلطة والمسؤولية ، وبين المسؤولية والشعب ، كلها وليدة تاريخ طويل من العبودية في مختلف صورها السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هــذه العبودية التي تبدت في تخلف حضاري رهيب ، وانعدام التقاليد الديموقراطية في أسلوب الحكم . فليس الفرق الكائن بيننا وبين الغرب في ذلك الوقت ، فرقا شكليا بين الصورة الحضارية اللامعة التي عاشها الحكيم في باريس ، والصورة الشائهة التي استقبلته في مصر كما يذهب البعض (١) . لقد كان الفرق فرقــا حضاريا كاملا بين حضارة قاهرة وحضارة مقهورة . وفي ظل الحضارة المقهورة تفرخ أبشع الانظمة الرجعية العفنة التي لم ير الحكيم في شبابه الباكر سوى طلائها السطحي وقشرتها الخارجية ، فالنظام الدستوري الذي أعقب ثــورة ١٩١٩ كان كسبا تقدميا لا شك فيه ، ولكن الهيمنة الاستعمارية للاحتــــلال البريطاني ، والسطوة الاستبدادية للرجعية المحلية ممثلة في العرش وكبــــار الملاك .. دابت هذه القوة مجتمعة على سرقة واغتصاب مكاسب الشعــب الديموقراطية . فابتلينا حينا بزيور وحينا آخر بمحمد محمود وحينا ثالثــــا باسماعيل صدقي ، الى آخر هذه القائمة التي فرغت دستور ١٩٢١ منمحتواه الديموقراطي ، وحاولت الانقلاب الدستوري عام ١٩٣٠ وبين التاريخين كان البرلمان يغلق يوم افتتاحه ، وتظل البلاد بغير دستور ثلاث سنوات متتالية ، وتعطل عشرات الصحف وتلغى مئات الاجتماعات وتضرب الاف المظاهــرات بالرصاص . لقد كان هؤلاء الحكام الذين سخر منهم الحكيم من الد أعــــداء الديموقراطية ، فلم تكن الديموقراطية الا ضحية يعتدى عليها ، كما لم تكن جماهير الشعب المصري الا ضحية اخرى .. غير أن نضال هذا الشعب لــم يتوقف لحظة واحدة عن احراز المكاسب الثورية وان ظلت في مستوىالتراكمات

---

١ ـــ راجع : توفيق الحكيم افكاره وآثاره ـــ لاحمد عبد الرحيم مصطفى ـــ ص ٦٣ .

الكمية التي لم ترتفع الى مستوى التغير الكيفي الا في لحظات الانفجـــارات المتوالية التي لم تنقطع على طول تاريخنا الحديث .

ولعل اهتزاز ثقة الحكيم في الديموقراطية من ناحية ، وفي الشعب المصري من ناحية اخرى هو أنه قد عاش عمره في نطاق « تجربة الذهن » التي تشاهد معالم الحضارة الغربية في قمتها الفكرية والفنية ، ثم تشاهد ملامح حضارتنا في حضيضها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي ، ثم يعقد مقارنتـــه الظالمة التي تقوم اساسا على الاطلاق والتعميم دون التحليل والتفصيل .وقد وصفت مقارنته بالظلم ، لان هجومه العنيف على النظام البرلماني والاحـــزاب السياسية ، كادت تفلت سهامه الحادة لتصيب الديموقراطية نفسها ، واكثر الاحزاب قربا من الشعب ، ومن هنا لم تجيء تلك الفصول التمثيلية التي نشرها الحكيم عام ١٩٣٨ بالثمار الايجابية المرجوة من قلب شاب وطني متحمس لرقي بلاده كتوفيق الحكيم . وربما كان من المفيد القول بأن كتابات الحكيم النظريـــة بشكل عام ، وكتاباته السياسية بشكل خاص ، تتميز بالعموميات الشديـــدة فتناقش الهياكل المجردة من اللحم والدم ، وتعتمد على الابنية الهندسية بأشكالها المتوازية أو المتناظرة أو المتناقضة . هذا المنهج السهل يؤدي بدوره الى نتائج سهلة ، غير أن مقدماته «العامة» لا تتدبر التعاريج والمنعطفات التي لا تخضع للمنطق الشكلي في الفكر السياسي ، كما انها لا تتقصى الخفايا المستتـــرة في جوف الحركة الاجتماعية والتي لاتتضح لمن يراها من الخارج . وهذه كلها من نواتج تجربة الذهن التي عاشها الحكيم في برجه العاجي . وتلك احـــدى نتائج ثورة المعتزل في صورتها السلبية . فهو قد يرى انه يقف فكريا في صف واحد مع مبادىء حزب الوفد ، ولكنه يقشعر اذا ما اعتلى الوفد عرش السلطة . ذلك أنه لا يتصور الفكر في مجال التحقيق الا شيئا ملوثا بالمطامع والاهـــواء والرغبة في التسلط . اما الفكر المجرد عن شبح السلطة ، فهو الفكر الحقيقي الاصيل . اذن فلا مجال لالتحام الفكر بالواقع ، وانما يمضي كل منهما في دورة آلية مستقلة عن الاخر . ويتحول الفكر الى أحلام تقترب من بناء المدينة الفاضلة في أحسن الاحوال ، ولايصل مداه الى دائرة العمل من أجل تحقيقه .

لهذا السبب تصاحب فكرة الدورات المنفصلة توفيق الحكيم (١٩٤١) في كتابه « سلطان الظلام » حين يضع يده على احدى مصائب القرن العشرين : الحرب العالمية الثانية ، فيقول أن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الراسماليين تفتح أبوابها على جهنم الغرائز الاولى « نعم . . نحن في نهاية الدائرة . . أسوف ندور دورة أخرى من جديد ؟ » (ص ٢٧) ويبدو أن هذه الحرب بالذات كان

لها أكبر الاثر في موقف الحكيم السياسي ، ولا بد لي من أن اقتطع هذا النص المطول الذي يشير فيه الى هذه الحرب قائلا : « تلك هي أعنف صدمة هزت نفسي في السنوات القلائل التي تلت الحرب الكبرى الاخرى . . لقد كنت ممن يؤمنون باطراد التقدم الانساني . . لقد كنت اتابع وقتذاك آمال الساسة والكتاب في جمعية الامم ، والسلام ، واطالع آراء ماركس وتلاميذه في(الدولية) و (اللاعسكرية) . . لقد كنت غارقا انا ايضا في تلك الاحلام التي نسجها لنا هداة البشر وقادته الروحيون من الرسل والشعراء والمفكرين . . لقد كنت موقنا بأن الاوان قد آن — عقب تلك الحرب — لزوال الحواجز بين الامم وانقضاء عهد القبائل الوحشية المتنافرة التي يسمونها اليوم (دولا) تغير احداها على الاخرى مدفوعة بمطالب الارض والدم والجنس ، واتجاه البشرية اخيرا الى تحقيق ذلك المجتمع الانساني الاعلى الذي يجعل من سكان هذا الكوكب اخوة احرارا . . » (ص ٣٤) .

لقد طبق الحكيم فكرة الدائرة التاريخية للانسان على العلم والراسمالية ، فأثمر التطبيق يأسا مريرا من العلم والراسمالية معا . ثم طبق الفكرة على التقدم الانساني ، فقالت له الحرب أن ثمة تناقضا « حتميا » بين الفكرة الدائرية والتقدم الانساني . والحق أن نهاية الحرب الاخيرة كانت قد اعلنت سقوط الراسمالية كأمل للانسان ، ولكن هذه النهاية بعينها أعلنت في نفس الوقت بزوغ الاشتراكية كنظام عالمي ، مهما شابته أخطاء البداية ، فهو الامل الاكثر واقعية لانسان اليوم والغد . ولم تلمح بصيرة الحكيم السياسية هذا الجوهر العميق لان تبدأ الحرب حربا استعمارية وتنتهي حربا تحريرية . لم يلمح أن العلم في ظل الراسمالية من الحتمي استخدامه من أجل الحرب،ولكنه في ظل الاشتراكية هو رسول الحضارة والسلام .

ثار الحكيم على العلم والراسمالية كأي فنان رومانتيكي حالم في أوربا ، وما ان شاهد انقاض الخراب حتى سارع يهرول الى الغابات « البكر » والطبيعة « العذراء » والبراءة « الاولى » . حينذاك أعلن يأسه من الفكرة العالمية التي تلقاها فيما يبدو مع سلامه موسى كطريق للخلاص من البؤس المحلي ، أي انها كانت في حياتهما بمثابة « المطلق » الرومانسي كالحلم الذي يتجاوزان به حاضرا تعيسا الى مستقبل اكثر « انسانية » . . أي اننا يجب أن نفرق بين الفكرة العالمية التي تبناها بعض المفكرين الاوربيين كويلز وتلقفها الاستعماريون كدعامة فكرية للامبريالية ، وبين هذه الفكرة حين وصلت اليناني مرحلة المخاض القومي . فقد كانت بمثابة الجناح الاخر للفكرة المصرية ، هذه

تستمد قوتها من تراب الاجداد ، والاخرى تستمد بريقها من تراب المستقبل ، وكلاهما تجاوز رومانسي لمرحلة العذاب المزدوج : الاتراك والانجليز .

واذا كانت الحرب الاخيرة ، سواء في وجهها المشرق: هزيمة النازية وقيام النظام الاشتراكي ، أو في وجهها المعتم : الخراب الحضاري العظيم ، قد أوصلت الحكيم الى طريق اليأس من العلم والراسمالية والعالمية فقد اوصلته أيضا الى محطة اليأس من الديموقراطية . لقد انعكست آثار الحرب على الشعوب الصغيرة بمزيد من الضغط على الحريات الديموقراطية من ناحية والضغط على البطون الخاوية من ناحية أخرى . أي أن الخراب الحضاري العظيم انعكس علينا بالمزيد من التخلف الحضاري والفراغ الديموقراطي . ولكن هذا لا ينسينا شيئا آخر ، هو أن قيام الاشتراكية كنظام عالمي ، أصبح نصيرا فعالا لنضال الشعوب الصغيرة وأصبح معينا لا ينضب من الفكر الاشتراكي المتبلور خلال التجربة الواقعية عند التطبيق . وليس من الغريب ، أن يكون تاريخ قيام النظام الاشتراكي ، هو نفسه تاريخ النضال الاشتراكي الفعال في بلادنا .

ولم ترد هذه النتيجة أيضا في حساب توفيق الحكيم الذي اهتزت كل المعاني في نفسه ، فلم يعد يقارن بين حضارة أوربا وحضارة الشرق لان حضارة أوروبا أصبحت عنده موضع اتهام . من هذه النقطة بدأ يتساءل : هل أنا كاتب ديموقراطي ؟ (ص ٤٣ من سلطان الظلام) .

ثم يجيب أنه ليس ديموقراطيا « بالمعنى السياسي » للكلمة ، فهو لا يستطيع أن ينتمي الى الديموقراطية باعتبارها نظاما سياسيا أو حزبيا ، لان الحرية الفكرية والروحية — التي هي كل مسوح المفكر الحر الحقيقي — تمنع من الانخراط في سلك حزب أو نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق أو بالباطل . وهو لا يستطيع أن يدافع الا عن « المبادىء العليا الخالدة » البعيدة عن الاشخاص الزائلين . ان الذي يدافع عنه هو الديموقراطية باعتبارها « مبدأ انسانيا » لا نظاما سياسيا . الديموقراطية الموجودة في قلب كل انسان يقدر معنى « حقوق الانسان » ومعنى « الحرية » و « الكرامة الآدمية » .. لذلك لم أستطع أن اغمض عيني على بعض النظم السياسية المنتمية الى الديموقراطية يوم تطرق اليها الفساد وعبث بها الساسة « المحترفون » (ص ٤٤) . هكذا هاجم الحكيم مظاهر الحكم الديكتاتوري وسخر من مظاهر الحكم الديموقراطي معا ، وهكذا أيضا أصبح يعتقد أن الكاتب الذي ينشىء مذهبا سياسيا يتمسك به ويكبل فكره بنصوصه ، مثله مثل الكاتب الذي ينضم الى

مذهب سياسي قائم . كلاهما قد فقد « النظر الحـــر » الـــى بقية المذاهـــب والاشياء . والكاتب الحر لذلك هو الحارس الامين لجوهر الفضائل الانسانية (ص ٤٥) .

أي أن الحرب العالمية الثانية كانت العامل الحاسم والسبب المباشر في ان يرفض الحكيم لاول مرة « المثال الغربي » ، وقد كان لديه بمثابـــة المعيار الوحيد للتقدم ، وأن يرفض « الواقع المصري » ، وأن يتجاهل « الطريـــــق الاشتراكي » الى التقدم . وربما كانت كلمات احمد بهاء الدين التي كتبها في تقديم كتابٌ الحكيم « تأملات في السياســة » هي التقييم الموضوعي الدقيق لهذا الموقف الذي اتخذه الحكيم في أكثر الاوقات حرجا . قال بهاء « ليس معنـــى ذلك أن يصف الكاتب الذي يؤمن بعقيدة معينة بأنه ليس كاتبا حرا . ما دامت هذه العقيدة تدعو الى الحرية . وما دمنا متفقين على مسؤولية الكاتب ، فان اقصى درجات المسؤولية بغير شك ، هي الالتزام بعقيدة معينة .. اذا وجد الكاتب طبعا العقيدة التي ترضيه ، التي يؤمن بها بعقله وقلبه معا »(ص ٤) .

ان هذه المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي ، لا تذيب الفواصل بينه وبين الاعداء الطبيعيين لكل نهضة وتقدم . فبالرغم من اهتزاز الرؤيـــــة واختلالها ، الا انه لا يأمل في اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين (ص ٤٨ من سلطان الظلام) بل هو يكشف زيف الاشتراكيات الوطنية التي تستـــرت خلفها الفاشية والنازية قائلا ان الصائغ الذي يريد أن يلحم ذهبا بنحاس ليس اقل تزييفا من اولئك الذين أرادوا أن يلحموا الاشتراكية بالوطنية (ص ٤٩) لهذا لا يتصور الحكيم الاشتراكية الا كنظام عالمي يبدأ من الخارج وينتهي الى الداخل . أي أن تصبح الاشتراكية بين الدول أولا ، ثم بين أفراد الشعـــــب الواحد ثانيا . ان رفض الحكيم للمثال الغربي البورجوازي في التقدم ، ورفضه للمثال الواقعي في مصر ، لم يكن ليؤدي به الا الى طريق الاشتراكية . ولكن الحكيم كواحد من أبناء الثورة الوطنية الديموقراطية ، لا يفهم الاشتراكية على النحو الذي طبقت به في المعسكر الاشتراكي ، أو بعبارة اكثر صراحة يرفض هذا التطبيق على ضوء «جوهره» الذي لا يحيد عنه ، وهو الديموقراطيـــــة بمعناها الليبرالي . هو لا يحس تناقضا بين الليبرالية والاشتراكية ، اذ يكفي أن يكون معنى الاولى هو « الحرية » وأن يكون معنى الثانية هو « العدالة » ليتخيل عالما مثاليا أقرب الى المدن الفاضلة التي تجمع بين الحرية والعدالة . لم يكن عند الحكيم معنى تاريخيا للديمقراطية ، ولا دلالة اجتماعية لها ، بل هو تصور الديموقراطية « جوهرا ثابتا خالدا » لا يختلف معناه من عصر الى

عصر ولا من نظام الى نظامولا من طبقة الى طبقة . بل يكفي أن يكون الحزب الشيوعي وحده هو الحاكمفي الاتحاد السوفيتي وأن يكون الحزب النازي وحده هو الحاكم في المانيا ، لتصبح الشيوعية والنازية شيئا واحدا هو «الدكتاتورية» كما يكفي أن تتعدد الاحزاب في انجلترا وفرنسا ، لتصبح البلدان شيئا واحدا هو العالم « الحر » أو هو الديموقراطية . هذا التعميم والاطلاق والتجريد هو سر أسرار المرحلة الحرجة في تفكير الحكيم السياسي . وهـو أيضا سر اختياره « للديموقراطية الاشتراكية » كحل نهائي لازمة الديموقراطية في المجتمعات الليبرالية ، وازمة الاشتراكية كما تصورها في المعسكر الاشتراكي وكما أن فكرة العالمية التي دعا اليها الحكيم في احدى فترات حياته لم تكن هي الفكرة الاستعمارية التي دعا اليها بعض مفكري الغرب ، كذلك لم تكن الديموقراطية الاشتراكية هي الصورة الاوربية لذيول الدولية الثانية المنشقة على الماركسية والتي استخدمها الاستعمار فيما بعد كواجهة ايديولوجية تغطي حقيقتـه .

كانت الديموقراطية الاشتراكية عند توفيق الحكيم هي المزج الالي بين « عدالة الشرق وديموقراطية الغرب » كما كان شعار خالد محمد خالد في اللجنة التحضيرية عام ١٩٦١ أي بعد آراء توفيق الحكيم بعشرين عاما .وعلى ذلك يمكن أن يقال أن ثمة تيارا فكريا كاملا عرفته مصر بعد الحرب العالمية الثانية يرفض الحل البرجوازي كما يرفض الحل الاشتراكي العلمي لازمة بلادنا التي تفاقمت في أعقاب الحرب . ولقد كان هذا الحل التوفيقي يحمل بذور فنائه في داخله لان الليبرالية ليست الا الوجه الاخر للبرجوازية . . فليست هناك ديموقراطية مطلقة ، وانما هناك ديموقراطية طبقة من الطبقات ، أو حلف طبقي من فئات اجتماعية متقاربة الاهداف .

ومرة أخرى اقول ان هذا التيار الفكري لم يكن صدى للاشتراكيات الديموقراطية التي عرفتها أحزاب اليمين المقنع في أوربا ، وانما هي رمز للافلاس الحقيقي للنظم البرجوازية سواء في بلادنا أو في الغرب ، أي افلاس الواقع والمثال معا . وهو رمز لم يحمله جيل الثورة المنتكس ، وانما حملته البقية الباقية التي احتفظت بمضمونها الوطني الديموقراطي ، وان فوجئت بظاهرة جديدة على النطاق المحلي ، والعالمي ، معا . تلك هي « الثورة الاجتماعية » التالية بالضرورة للثورة الوطنية في مصر ، وتلك أيضا هي « الاشتراكية » البديل الثوري لازمة الرأسمالية في حضارة الغرب .

وفي قمة هذا التيار ، يقف توفيق الحكيم معلنا أن العالم يتجه الان « من

غير شك » الىالاشتراكية (ص ٤٩) بل انه قد خطا اليها بالفعل « خطـــوة واسعة » والديموقراطية الاشتراكية هي « صياغـــة مقبولـــة » (ص ٥٢) « لجوهرين » متلائمين .

هذا المزيج الالـــي من الاشتراكية والديموقراطية يدفع الحكيم لأن يقف مع جميع الشعوب ضد النازية ، ضد شهريار الجديد الذي لا يكتفي بذبـــح عذراء في كل صباح كما كان يفعل شهريار الاول « بل أن حمام الدم الذي لديه أرهب وأروع » كما جاء في كتابه « حماري قال لي » عام ١٩٤٥ تحت عنوان « حماري وهتلر » (ص ٢٦) . ان العالم قد تغير حقا ، فأمست مصائـــر الشعوب تتقرر أحيانا في جلسة واحدة بقاعة مؤتمر أو مقصورة قطار (ص ٣٠) وعندما يسمح شهريار الجديد ــ هتلر ــ لشهرزاد ــ الاسطورة ــ أن تدلي بارائها كاملة ، يؤكد الحكيم أنه ربح لا يستهان به ، أن يسمح لها بحرية الراي والكلام والمناقشة ، ولو الى أجل قصير (ص ٣١) . ويوجه الحكيـــم حديثه على لسان شهرزاد الى الفوهرر قائلا انك لو أحببت الجنس البشري كله ، لا الجنس الآري وحده ، لكنت أعظم ألف مرة مما أنت الان ، ومما تريد أن تكون ، ويوجه اليه السؤال : لماذا لم توجه قوتك وثورتـــك للارتفـــــاع بالانسانية كلها ، فيسطر التاريخ لك صفحة لا يسطر مثلها لغير الرســــل والانبياء . (ص ٣٦) ان الصفحة التي يعدها التاريخ لاعمال هتلر ــ يقول الحكيم ــ ليست بذي شيء عظيم ، وقد كتب مثلها لكثيرين من قادة الجيوش الذين فتحوا العالم معتمدين على القوة العسكرية ففرحوا بأكاليل النصـــر الحربـــي الذي زان جباههم ، ولم يفطنوا الى انها أكاليل من الزهر الذي يذبل بعد حين . . ولقد ذبلت فعلا وهوت وذرتها الرياح في كل تلك الفتوح التـــي تفاخر بهاأولئك القواد العسكريون . . ذلك لان لا شيء يثبت في الارضوينبت الثمار الخالدة غير البذرة الطيبة التي يلقيهـــا في نفس البشر رجـــل يحـــب الانسانية كافة « هذا هو المجد الذي ليس بعده مجد لانسان » (ص ٣٧) فالنصر الحقيقي عند توفيق الحكيم هو الذي يستطيع أن يسير بالبشرية . . « ولو خطوة . . ويسعدها ولو لحظة . . ان كلمة نبي أو ترنيمة شاعر ، أو تغريدة موسيقـــي ، لابقى على الدهر من صيحات الظفر وطبول النصر في اكبر معركة حربية » .

ومعنى ذلك أن صلابة الحكيم في الدفاع عن الشعب ضد النازية ،تنطلق من أن الهتلريين الد أعداء « حرية الفكر والتعبير » ولما كان الفكر هو مضمون « الحضارة » الانسانية فان « السلام » هو الدفاع عن هذه الحضارة . اي

أن ثالوث الحرية والفكر والسلام الذي يدفع الحكيم الى مهاجمة النازيين والفاشيست ، هو جوهر « الحضارة » الانسانية التي يستميت الحكيم كمفكر وفنان في حراستها من الهستيريا العسكرية والبغاء السياسي . والحق أن هذا الوجه « الحضاري » للحرب ضد الفاشية ، ليس وجها سلبيا ،ولكنه وجه ناقص . لان ثمةوجها اخر للقضية لا يتكامل الا به ، هو الوجه الاجتماعي المحض . وهو الوجه الذي عالجه الحكيم في فصل آخر تحتءنوان « حماري وموسوليني » قائلا انك « اذا أعطيت شعبك كل شيء وسلبته حريته فانك لم تعطه شيئا » (ص ٤٤) . وهذا هو المضمون الاجتماعي للحرية . نعم ان هذا المضمون يتوقف عند حدود تلك المبادىء التي أذاعتها الديموقراطيات قبيل انتهاء الحرب ، وجعلتها بمثابة الاركان الاربعة للعالم الجديد (ص ٥٦) ولكنها في مصر تعني الارتفاع بمستوى الفلاحين وتوطيد المركز الاقتصادي ، وزيادة الثروة الاهلية سواء بادخال وسائل انتاج جديدة أو بتحسين الانتاج الزراعي والصناعي القائم (ص ٥٧) . كذلك ثمة مضمون اجتماعي للسلام ، ففي الامكان القضاء على القوة كوسيلة للاعمال السياسية اذا قوبلت ووجهت بقوة أخرى أعظم منها تقوم على دعائم اقتصادية وخلقية ويعززها بوليس مشترك ، يمنع أية دولة أو مجموعة من الدول أن تجد الفرصة التي تمكنها من الاعتداء على أية دولة مجاورة لها في أي مكان من العالم (ص ٥٨) أما المضمون الاجتماعي للفكر فهو ما يعبر عنه الحكيم تعبيرا غير مباشر حين يقول: « كل ما عندي قلم لا ارضى أن أسخره في هدم الاشخاص لمجرد الهدم ، ولا أن استخدمه في بناء أشخاص طمعا في الغنم .. انما هو خادم بالمجان لاي فكرة كبيرة أدافع عنها » . (ص ٦٢) .

والان .. ما هي الفكرة او الافكار الكبيرة التي يدافع عنها توفيق الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة التالية لانتهاء الحرب ، والسابقة على ثورة يوليو ١٩٥٢ ؟

قبل أن نجيب مع الحكيم على هذا السؤال ، لا بد لنا أن نستمع الى « نقده الذاتي » الرائد ، حين قال في صراحة ووضوح : الواقع انها كانت سبة ان يجلس أمثالنا هكذا ينظرون الى أحداث بلادهم ولا يحركون راسا ولا ذنبا . نحن الذين نشأنا في هذا البلد ، ونعمنا بخيره وخميره ، ورعينا برسيمه ونخيله ، وشربنا من ماء نيله .. كان حتما علينا أن يكون لنا يد في مصيره (حماري والسياسة ص ٧٦) . ولا شك أن السياسة في الماضي كانت « خدعة كبرى » تعتمد على مهارة من يسحب خاتم السلطة من اصبع منافسه

(ص ٧٩) ويشن الحكيم من جديد هجوما ضاريا على « بحر الصمت » الذي غرق فيه الشعب ، وكأنه استمرأ مشاهدة اللعبة . فالحكومات المتواليـــة تستغل هذا الصمت على أوسع مدى فتكبله بأغلال المواثيق والانتخابـــات والبرلمان الى آخر أدوات لعبة الكراسي الموسيقية . ويسألنا الحكيم : الـــم نسمع بخبر ذلك المأمور الذي حبس مجرما من مجرمي التموين تطبيقـــا للقانون ، فاتصل به أحد ذوي النفوذ وأمره أن يفرج عنه فورا .. فأخرجه من الحبس بعد الصفع والاهانة ، واجلسه في مكتبه ، ووقف بين يديه قائلا: والله لا يصح أن تنصرف قبل أن تشرب القهوة (ص ٨٢) .

وليس هذا هو الشعب المصري ، الذي قام بهبته الثورية عام ١٩٤٦ (العام التالي لصدور كتاب الحكيم) فلم يكن نائما ولا صامتا ، ولكن صبـــره الطويل يمنح البعض هذا التفسير عن طيب خاطر ، بينما هو يعد العدة للوثبة الكبرى والانفجار العظيم .

واعود الى السؤال : ما هي الفكرة أو الافكار الكبيرة التي دافع عنها الحكيم في تلك المرحلة الخطيرة من تاريخنا الحديث فقد كان نقده الذاتي بمثابة المقدمة لتحوله الثوري الجديد . هذا التحول الذي أعلن عن نفسه لاول مرة في المقال الذي نشره في ١١ سبتمبر سنة ١٩٤٦ يحرض فيه على المعركـــة المسلحة مع الاستعمار بأن نتبنى حركات « المقاومة السرية » التي حـــررت فرنسا من النازي (راجع كتابه تأملات في السياسة ص ١٢٩) . وبعد عشرة أيام من هذا المقا ل الناري يكتب عن الاساس الاقتصادي للثورة الاجتماعية فيطالب بفرض الضرائب التصاعدية الى أعلى حد ممكن (بحيث تبدأ من ٥٠ بالمئة) — ص ١٤١ — وفي ١١ أكتوبر عام ١٩٤٧ أي بعد عام كامل من مقاله الثوري الخطير،يكتب تحت عنوان « لست شيوعيا .. ولكن » ما يلي بالحرف:

* « .. ان الثورة الروسية ليست الا الشطر الآخر المكمل للثـــورة الفرنسية .. »

* « أريد أن تتحقق في بلادي ثلاثة أشياء . أن يكون كل ولد يولد ، وكل مواطن يوجد ، ملكا لنفسه وملكا للوطن في آن واحد ، فاذا تولت الحكومـــة ادارتها (يقصد الشركات) للحرص على مصالح الكافة كان ذلك أفضل وأتم .

* العلاقة بين العمل ورأس المال تقوم على شعار العامل « اشركني فـــي الربح » (ص ١٥٤ ، ١٥٥ من المرجع السابق) .

وقد كان هذا هو المقال الخطير الثاني الذي طالب فيه بالتأميم واشراك العمال في الربح . وهذه مرحلة مختلفة تماما عن المرحلة التي كان يسترشد

خلالها بحزب العمـــال الانجليزي والاصلاحات الاجتماعية في فرنسا ، حيـــث يحاربون البطالة ويؤمنون العامل في حدود النظام القائم بل تدعيما غيـــر مباشر لهذا النظام ، أو ترميما له .

وقد كانت مصر في هذه الآونة قد أضحت مرتعا لحركات سياسيةعديدة تحمل لافتة الاشتراكية كحزب عباس حليم وحزب أحمد حسين ، بالاضافة الى المنظمات السرية لليسار الشيوعي ، والمنظمات العلنية كالطليعة الوفدية . وليس من المهم أن يقال أن الحكيم كان بعيدا عن الاحزاب ، وبالتالي لم يتأثر بها ، فالمهم هو أن هذه التنظيمات كانت تعبيرا بصورة أو بأخرى عن درجة « الغليان » التي أصابت الحركة الاجتماعية المصرية بحيث أن تجاهل موجات هذه الحركة يصبح موقفا في حد ذاته . لهذا أقول أن هبة ١٩٤٦ ، كانـــت مصدر التحول الجديد في حياة الحكيم السياسية تماما كما كانت الحـــرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ ، وكما كانت ثورة ١٩١٩ . تلك هي العلامـــات الرئيسية الثلاث في خريطة الفكرة السياسية عند توفيق الحكيم . كانت ثورة ١٩١٩ واضحة غاية الوضوح في مراميها السياسية كالتحرر والاستقـــلال الوطني . وكانت الحرب الاخيرة هي اللطمة التي أيقظته على ظاهرة جديدة هي الثورة الاجتماعية . وجاءت هبة ١٩٤٦ التـــي اتخذت مظهرا وطنيـــا ديمقراطيا هو القضاء علـــى معاهدة صدقي بيفن في مهدها ، ولكنها من حيث الجوهر كانت تحمل جنين الثورة الاجتماعية الشاملة على النظام بكامله .

وعندما وقف توفيق الحكيم الى جانب هبة ١٩٤٦ في صراحة وجـــراة ووضوح ، وعندما التزم بهذا الموقف الى ما قبل حركة يوليو ١٩٥٢ ، كان في الواقع يرسم أقصى ما يمكن أن يصل اليه كاتب الثورة الوطنية الديمقراطية حين يرتفع على انتكاسات الثورة الاولى ، ويصبح جسرا عظيما بين ثورتين.

هكذا رأى توفيق الحكيم في قمة نضجه السياسي ان وحدة العالم على أي صورة من الصور « خرافة » وأنها وهم من الاوهام التي تقوم في رؤوس « المثاليين » (ص ١١٢) ، وفي ١٣ نوفمبر سنة ١٩٤٨ أعلن توفيق الحكيم أن الثورة لم تعد تنفجر من قلب واحد في وقت واحد لقصد واحد ، ولكنها تنفجر من قلوب عدة في أوقات متفرقة واتجاهات متباينة « روح مصر الحقيقيـــة لم تذهب ، ولن تخمد .. هذا ايماني الذي لن يزول .. ومنذ بدت هـــذه الروح لعينـــي عام ١٩١٩ تملكتني عقيدة أن هذا الذي أرى ليس شيئا جديدا ولا طارئا .. انما هي شيء موجود دائما .. باق أبدا .. ولكن روح مصر تنام أحيانا عندما ينساها أهلها فلا يوقظونها .. وتتبدد أحيانا عندما يختلس

منها أبناؤها اقباسا ينفقونها في شتى الاغراض .. وتحار أحيانا عندمـــا يتعدد الزعماء ، فيقودونها كل في طريق ، وهي تظل هكذا في نومها أو بددهاأو حيرتها .. الى أن يتيح لها القدر ، بين فترة وفترة ، من الظروف والرجال والاحداث .. ما يدفعها الى وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم العجب . ويصيح الناس ويهمس التاريخ : انظروا لقد تكررت المعجزة، وعادت الروح » (ص ١٣٣)

كتب الحكيم هذه الكلمات قبيل حركة يوليو ١٩٥٢ بأربع سنوات فقط ، بعدها « عادت الروح » . ولم تكن نبوءة الحكيم تبشيرا بالثورة فحسب ، بل كانت نذيرا لما آلت اليه البلاد أيامها من فوضـــى مخيفة . كان الملك واحزاب اليمين والاستعمار في حلف واحد متحد ، ضد قوى الشعب العظيم وارهاصات ثورته المجيدة .

ولم يكتب الحكيم بعد يوليو ١٩٥٢ في الفكر السياسي المباشر ، لانه من ناحية كان قد اطمأن على تمام دوره كواحد من عشرات المفكرين الاحـــرار الذين جعلوا « الثورة » قبل وقوعها حلمهم الوحيد ، يعبئونــــــه في رؤوس الملايين التي استطاعت أن تحول الحلم الى واقع . ومن ناحية اخرى كان الحكيم يعلم أن « الفن » هو أقدر وسائله التعبيرية على مواكبة الركبالثوري في خط سيره الى الامام .

فلعل كتاباته السياسية المباشرة ، هي أقل وسائله التعبيرية قدرة على الانابة عن موقفه الاصيل من الحركة الاجتماعية . على عكس ما نتوقع من المقال المباشر الذي يملك صاحبه أن يضمنه أراءه بغير مشقة أو عسر . ذلك أن توفيق الحكيم المفكر لم ينفصل قط عن توفيق الحكيم الفنان . فاذا تمـــت عملية الانفصال هذه في بعض الاوقات ، فانها لا تتم بنفس القدر من الاصالة الذي نلاحظه على انتاجه الفني.

لهذا أيضا علينا أن نحذر محاولة المطابقة بين كتاباته النظرية وأعماله الفنية .. فبالرغم من أن أفكاره المحورية هي القاسم المشترك الاعظم بين هذه وتلك ، الا انهما لا يمضيان في خطين متوازيين كالصوت والصـــدى ..

فلعل ما بينهما من التداخل والتشابك والتعقيد ، واستقلال وسائل التعبير في كل منهما .. يجعل من الصعب على الباحث أن يكتشف أية دقة هندسية في الموازنة بين المقال النظري والعمل الفني .

على أنه مهما عثرنا على اختلاف الرسم البياني من الكتابات النظريةالى الاعمال الفنية ، فان الركيزة الاساسية في انتاج الحكيم ، النظري والفني ، هو أنه أحد المفكرين القلائل الذين احتوت قلوبهم الثورة منذ ارهاصاتها الاولى عام ١٩١٩ .

القسم الثاني

عودة الروح إلى الرواية المصرية



الفصل السادس
عودة الروح

«لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول » ... بهذه الكلمات كان الكتاب الروس يلخصون الدور الريادي الباهر الذي قامت به رواية روسية واحدة ، لكاتب روسي واحد .. وكانت الرواية هي « المعطف » للكاتب العظيمجوجول .. ولعله من أهم السمات التي استحقت من اجلها « المعطف » هذا الشعار التاريخي الذي أطلقه عليها مكسيم جوركي ، هو دورها في « تأصيل » الرواية الروسية ، أي أن الدافع الرئيسي لان يتخذ طليعة الكتاب الروس من جوجول « أبا روحيا » لم يكن هو الطابع الاجتماعي الواضح في رواية « المعطف » ولم يكن هو الطابع الحديث في الرواية الاوروبية التي تأثر بها صاحب « المعطف » وانما كان « الطابع الروسي » ــ شكلا ومضمونا ــ هو العامل الاساسي في جذب انتباه الاجيال المعاصرة لما تتضمنه « المعطف » من محلية عميقةوانسانية غامرة في وقت واحد . كانت المعطف وثيقة الارتباط بالارض الروسية ، ومن خلال هذا الارتباط الحي العميق كانت تشف بأصالة الانسان وجوهره أينما كان . لقد اثبت جوجول في هذا العمل العظيم ، أن الطريق الى « العالمية » في الادب هو أصالة جذوره في الارض المحلية .. فليست المحلية درجة دنيا في تقييم الفن ، كما انه ليس من تناقض بين المحلية والعالمية ، لان مخاطبة الانسان في العالم أجمع لن تتم الا بمخاطبة الانسان المحلي .. فهو النموذج البشري المشخص ، الواقعي ، والمحدد الابعاد ، وهو ملتقى السمات القومية الخاصة ، والملامح الانسانية العامة في آن . ولعل أدبا في العالم لم يحظ بما حظي به الادب الروسي من قبول وانتشار لدى القراء من جميع الاوطان والاجناس والطبقات . ولم يكن مرد ذلك الى مسيحية تولستوي أو

سيكولوجية دستويفسكي أو عذوبة تشيكوف أو واقعية جوركي أو رهافة تورجنيف . وانما مرد هذا الاجماع من القارىء العادي البسيط الى المثقف الاكاديمي الدقيق ، هو عراقة التراث الروسي وأصالته ونقاوة جذوره وعمقها .

وليس من الغريب أن تظهر الرواية كفن أدبي مستقل ، مع نمو الحركات القومية في أوروبا ، فقد كانت أكثر القوالب قدرة على تأصيل الشخصية الانسانية من جانبها المحلي ، كما كانت أقدر القوالب على امتصاص الهموم البرجوازية للانسان الجديد ، انسان عصر النهضة. وهكذا اقترنت النشأة الاولى لفن الرواية ، بظهور القوميات الاوروبية ، وتعاظم الطبقة البرجوازية ، وازدهار عصر النهضة . فليس من الغريب — مرة اخرى — أن تكون هي القالب الادبي الذي تخصص تاريخيا في حمل راية الاصالة ، وان لم يلق جانبا راية الانسانية ، فقد كانت البرجوازية حينذاك تعتقد أنها والانسانية سواء . فالانسان البرجوازي هو الانسان الكامل ، والثورة البرجوازية هي ثورة الانسانية ، وهكذا كانت البرجوازية تتصرف في كافة مجالات الحياة ، كمندوب وحيد عن البشرية كلها ، ولم يكن لديها أي مانع في الكثير من الاحيان ، أن تنتدب نفسها عن الارض والسماء معا . فالجانب الانساني الذي عبرت عنه الرواية في أوائل عهدها بالنمو هو الجانب الذي صاغته الرؤية البرجوازية للانسان ، وليس هو على الاطلاق ، جوهر الفطرة الانسانية الذي كان الشغل الشاغل للدراما الكلاسيكية . وليس من الغريب — للمرة الثالثة — أن تكون الرواية مرحلة كيفية جديدة في تطور الادب ، اذ هي فن مغاير للفن المسرحي من ناحية ، وهي الفن القائد للثورة الشاملة على الكلاسيكية من الناحية الاخرى .

ولا شك أن الفن الروائي في بداياته الاولى ، قد اختلفت سماته من فرنسا الى انجلترا في القارة الاوروبية الواحدة، كما اختلفت هذه السمات من الرواية الاوروبية الى الرواية الامريكية والروسية في الازمان المتعددة .ولكن هذا التعدد والاختلاف لم ينف قط الرابطة الكبيرة المشتركة في الادب الروائي لهذه الاقطار جميعها ، وهو أن الرواية فن « الاصالة » القومية الناشئة مع الطبقة البرجوازية ابان عصر النهضة . ولقد تختلف مظاهر هذه الرابطة من بلد الى آخر ، ولكنها من حيث الجوهر تظل هي العامل الرئيسي والحاسم في النشأة التاريخية لفن الرواية .

ولعل اختلاف المظهر الذي تتخذه هذه الرابطة المشتركة من أدب الى

آخر ، هو الذي يصوغ ما ندعوه « بالمسار الخاص » لكل ادب على حدة ، وان واكب الحركة الادبية في العالم ، سواء بالتقدم او النكوص . فاذا كانت النهضــة الاوروبية قد اعلنت عن نفسـها منذ القرن الخامس عشر ، فان فــن الرواية في أوروبا لم يظهر بصورته البدائية الا بعد ذلك التاريخ بقرنين مــن الزمان . ومهما اختلف النقاد ومؤرخو الادب حول النشأة الجمالية للفــن الروائي ، فان ما يقال عن كونه امتدادا لفن الملحمة هو اقرب النظريات الى الدقة والصواب . ولكن هذا لا يلغي الحقيقة الرئيسية الواضحة وهي أن غليان عصر النهضة وانفجاراته المتوالية في كافة ميادين المعرفة ، هو صاحب الفضل الاول في أن يهدي الانسانية بعد مائتي عام فنا جديدا قادرا على التعبير عنها في أحرج لحظات تاريخها الاوروبي ، هو الرواية .

فاذا كان « عصر النهضة » هو المعول الاساسي الذي نعتمد عليه في تتبع النشأة التاريخية لفن الرواية ، قلنا ان مسافة قرنين من الزمان باعدت بين « النهضة الاوربية » و « النهضة الروسية » هي التي تأخرت بظهــور الرواية الروسية الى القرن التاسععشر . كما أن مسافة ثلاثة قرون مــن الزمان باعدت بين النهضة الاوروبيةوالنهضة في التاريخ المصري الحديث ، هي التي تأخرت بظهور الرواية المصرية الى القرن العشرين . ومعنى ذلك أن الاطار القومي والمضمون البرجوازي يتوحدان في عصر النهضة كحركــة حضارية أكثر شمولا وتقدما من التوقف عند التفاصيل .

كانت روسيا بهذا المعنى ، تخطو أولى عتبات التقدم الحضـاري ، حين صدرت رواية « المعطف » لجوجول . ولهذا السبب وحده نصف « المعطف » بأنها رواية « روسية » ذات دلالة تاريخية وقيمة حضارية . فليس المهم انها اضافت المفهوم الفني الحديث لمعنى الرواية في الادب الروسي ، وليس المهم انها كانت ذات طابع اجتماعي واضح ، فهذه كلها تفاصيل تندرج تحت العبء الاعظم الذي قامت به « المعطف » وهو تأصيل الرواية الروسية . فقد يأخذ الناقد الحديث اليوم على هذه الرواية الكثير من المآخذ ، ولكنه لن يستطيــع ان ينكر حقيقة أولية هي أن كافة الجداول والروافد والانهار التي عرفهاتاريخ الرواية الروسية ، انما ينبع ــ شكلا ومضمونا ــ من ذلك المصدر العظيم: « المعطف » . ومن هنا جاءت العبارة القائلة « لقد خرجنا جميعا من معطــف جوجول » عبارة دقيقة وصادقة الى ابعد حد . لقد عرفت اللغة الروسية بعد « المعطف » روائع خالدة في تاريخ الفن الروائي ، ولكن التاريخ يحتفظ دائما في ذاكرة الاجيال ، بنقطة الانطلاق الاولى . ان جوجول نفسه كتب صفحات

تذهلنا روعتها الى الان في روايته « الارواح الميتة » ، ولكن هذه الصفحات لا تعادل مطلقا « البذرة » التي أثمرت فيما بعد تولستوي ودستويفسكـــي وترجينيف وتشيكوف وجوركي .

ومن هذه النقطة بالتحديد ارى المدخل الطبيعي الى رواية « عـــودة الروح » لتوفيق الحكيم . فلعل المقدمة النظرية السابقة تكفيني عناء التدليل على أهمية الدور الريادي الباهر الذي قامت به في مصر رواية واحدة ، لكاتب واحـــد .

الرواية المصرية ، أيضا ، ابنة عصر النهضة . هنا يتضح المعنـــى الحضاري الشامل لكلمة النهضة ، دون الدخول في تفاصيل التكوين الاقتصادي والاجتماعي والقومي والسياسي للمجتمع المصري . فالتفاصيل قد تغنينـا بالفكرة القومية كأساس روحي لاصالة الرواية في بلادنا ، ولكن هذه التفاصيل بعينها قد تخدعنا وتضللنا اذا تمسكنا بالفكرة البرجوازية كأساس اقتصادي واجتماعي لميلاد الرواية المصرية . فلا شك أن ميلادنا القومي اسبق الى حد ما من التكوين البرجوازي المتكامل للعلاقات الاجتماعية المصرية . فتاريخنا يقول ان ثمة فئات لا تنتمي الى البرجوازية التجارية الناشئة ، قد أسهمت وشاركت في صياغة الحركة القومية ، ذلك أن تاريخنا الحديث لا يماثل ولا يوازن التاريخ الاوربي الحديث ، الذي جعل من الحركة القومية بمثابة اللحم والدم للبرجوازية . تاريخنا اذن ليس اجترارا للتاريخ الاوروبي ، ليس جنينا يحاكي قبل مولده كافة الاطوار التي شهدها نمو التاريخ الاوربي . لم يتم ذلك بسبب الاسبقية التاريخية للنهضة الاوروبية وتاريخ الغرب الحديث علـــى نهضتنا وتاريخنا فحسب ، بل لان نهضة أوربا وتاريخها الحديث ، كان لهما أبعد الاثر علـــى « المسار الحضاري الخاص » بنا . فقد تم لقاؤنا الحديث بأوروبا في مناخ مضطرب غيرمتكافىء . كنا في ظلام دامس يعلن شهداؤنـــا النادرون خلاله بومضات أرواحهم ، احتياجنا العنيف الى « نور » النهضة ، احتياج الحياة في مقابل الموت . ومن الشاطىء الاخر تعلن اوروبا — في أعلى مراحل الرأسمالية — أن لا حياة بلا ثمن ، ولا نور بغير استعمار . ولم تحمل أساطيل الاحتلال نورا لنا ولا حياة ، بل ضاعفت من شقوة المرحلة الحضارية المتخلفة التي عانت تعاستنا بشاعتها . الا أن جمرة التحدي التي اتقدت في الوجدان المصري ، أشعلت نيران النهضة الفكرية في بلادنا ، والهبت أرواحنا حماسا للمعرفة . .مهما كانت قيود التخلف القديم أو اغلال المستعمر الجديد .

هذا هو الفرق الحضاري الاكبر ، بيننا وبين النهضة الاوروبية ،وبيننا

وبين النهضة الروسية على سبيل المثال . فالنهضة الاوربية قامت أساسا على أثر الكشوف العلمية الجبارة ، والتناقضات التي أحدثتها بين القوى الاجتماعية السائدة حينذاك . والنهضة الروسية قامت أساسا على أثـر استضافة العرش الروسي لاوربا الغربية ، تماما كما حدث عندنا على يدي محمد علي واسماعيل ، ولكن الظروف الروسية كانت تختلف اختلافا عميقا عن الظروف المصرية . روسيا وثيقة الارتباط الجغرافي والتاريخي بأوربا ، ولم تكن تقل عنها في الميزان الحضاري الا من حيث الدرجة لا في النوع .فثمة شيء يشبه التكافؤ الكيفي بينهما ، ولم يتسبب المنسوب الحضاري المنخفض (بفاعلية الظروف الطبيعية كالزراعة) الا في تأخير وصول النهضة من الناحية الزمنية . أما عندما وصلت ، فانها لم تكن عنصرا غريبا ولا غازيا ، فالتحمت بالحضارة الروسية وأضحت جزءا منها أثمر عمالقة الادب الروسي الـذي يعده الغرب بدوره جزءاً من ثروته الحضارية .

أما العرش العلوي في مصر ، فلم يكن من صلب التربة المصرية بكل ما تعنيه من حضارة . وبالرغم من تناقضه السياسي مع الامبراطورية العثمانية، فقد كان يجهل جوهرها الحضاري المتخلف . ومن ثم آلت منجزاته كلهـا للسقوط المظيم . سواء كانت الدولة الحديثة في عهد محمد علي ، أو الاتجاه نحو الغرب في عهد اسماعيل . بل ان اكثر الجوانب سلبا في الحكم العلوي، هو ارتباطه العضوي بالاستعمار الاجنبي في مختلف مراحله . ولعل هـذا الجانب غير منفصل عن الجـ[illegible] العثماني المجلوب مع الحكم العلوي . لهذا كان الفشل الذريع هو المصير الطبيعي لكل نهضة سابقة على اواخر القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين . فقد كان التناقض المزدوج بيننا ، وبين العثمانيين والانجليز ، هو جوهر اليقظة الحضارية الشاملة في مجتمعنا. وكان الفن الروائي والمسرح من الابناء الشرعيين لهذه اليقظة الهائلة،بالرغم من أنهما معا من ثمار الحضارة الاوربية القاهرة . فقد تمكن التفاعل والنضال بيننا وبين العثمانيين والانجليز من أن يولد فينا شرارة الوعي الثوري بكل ما هو سلبي ، وما هو ايجابي ، في هذه المرحلة الجديدة من مراحل الكفـاح المصري . لم تقتل فينا السذاجة الحس القومي المستنير الذي يرفض الخضوع للدولة العثمانية باسم الدين . وفي نفس الوقت لا يرفض الافكار والقيـم الثورية القابعة وراء البحار باسم التراث . لقد استطاع حسنا القومي فـي مرحلة باكرة من تاريخنا الحديث ، أن يضع أيدينا على الوجه الانساني لمعنى النهضة الحضارية ، والوجه الوطنـي لتراثنا الخاص . لهذا لم يرفض قط أن

يستوعب العوامل التي أثرت الحضارة الاوربية بعناصر التقدم ، كما لم يرفض قط أن يلفظ كل ما من شأنه أن يسلب أصالتنا بالزيد من الوان التخلف ،سواء كان رابطة تاريخية تشدنا الى السلطنة العثمانية ، أو كان قهرا أجنبيا بقوة السلاح .

لذلك كانت معركتنا « الحضارية » في أوائل هذا القرن ، مع اكثر من جبهة ، وفي أكثر من مستوى . كانت معركة ضارية من أجل الحفاظ على « قوميتنا » من أنياب الامبراطورية الجاثمة على قلوبنا وأرواحنا باسم الدين والتراث ، ومن أنياب الامبراطورية الجاثمة على أرضنا باسم مصالحها الاقتصادية في الشرق . كانت معركتنا متعددة المستويات ، في السياسة والاقتصاد والمجتمع والفكر والفن .

وكان الشعر — لساننا الادبي — قد تحول الى قوة محافظة منذ فشل عرابي وخفوت صوت البارودي . ولم يعد امام الروح المصرية الا ان تبحث عن منبر آخر غير الشعر ترفع من فوقه صوتها . كانت هناك محاولات مستوردة وممصرة ومقتبسة ، في القصة والمسرح ، ولكنها لم تشكل منبرا جهيرا لروحنا المتوثبة . كانت هناك أشعار العامية المصرية ، ولكنها لم تشكل تيارا عارما في مستوى الثورة . كان هناك الادب الشعبي ، ولكنه بدوره كان جزءا من المعركة الرئيسية ، معركة الوجود . وفي اتون المعركة ومعمعان الثورة ، ولدت الرواية المصرية ، سلاحا ثوريا جديدا في المعركة . أي انه في الوقت الذي كان الادب الرسمي — الشعر — قد نكص راية الكفاح ، أثمرت الحركة النضالية في مستواها الحضاري ، راية جديدة للثورة ، هي الرواية. فالرواية المصرية في نشأتها الاولى ، كانت احدى ثمار الثورة ومن أسلحتها، ولم تكن قط مجرد انعكاسات لآداب الغرب . لقد ماتت الانعكاسات جميعها غداة ولادتها ، كردود الافعال أو أصداء الصوت . ولم يبق سوى الاصيل المتجذر في أرضنا ، المنحوت من واقعنا ، مهما كانت معركة النهضة مع التخلف والقهر هي الام . ومهما كانت هذه الام هي مصدر التفاعلات السلبية والايجابية ، بيننا وبين حضارة الغرب في مختلف مستوياتها .

كان المستوى الفكري والادبي بغير شك ، من العناصر الايجابية التي حصلنا عليها من المعركة مع أوربا . كما كان المستوى القومي للروح المصرية هو العنصر الايجابي في المعركة التي اشتعل اوراها بيننا وبين السلطنة العثمانية . والمزواجة الرائعة بين الفكر الثوري ، والجوهر القومي ، هو الذي أدى — في المستوى الادبي — الى ميلاد الشخصية المصرية في الفن،

وبالتالي الى ميلاد الرواية « المصرية » لحما ودما . الرواية المصرية التي لا تبدأ « بحديث عيسى بن هشام » ولا « بزينب » ، وانما « بعودة الروح » . وهذا لا ينفي أن المويلحي وهيكل كانا خطوتين هامتين في تاريخ أدبنا الروائي.

لقد نجح المويلحي بغير شك في أن يزحزح التقاليد الموروثة في الادب العربي عن المغالاة في تصورها لاكتمال القوالب التي عرفها التراث و «الصيغة النهائية » التي وضعت للفن الادبي . تمكن « حديث عيسى بن هشام » من الاشارة الى أن العالم يتغير ، وأن قوالب الادب جزء لا ينفصل من هـــذا العالم . استطاع مثلا أن يخرج في حذر من قيود السجن حين اضطر الى وصف المخترعات الحديثة . وانحرفت الفكرة الادبية تبعا لذلك عن المقامة العربية؛ واتجهت في طريق معقد وشاق وبكر هو طريق القصة العربية . ويسجل كتاب المويلحي اتجاهين للادب في ذلك العصر ، أولهما الاتجاه الى التصوير المحلي وابراز حياة مصر ، وثانيهما الاتجاه الى معالجة مشاكل المجتمع وتحليلها . بدأت الحياة المصرية تظهر في الادب حينذاك ، فبالرغم من أن أسلوب المويلحي عربي في جملته وتفصيله ، فانه يصور الحياة المصرية في مختلف ظواهرها . يصف طبقات المجتمع المتعددة بأفكارها وأخلاقياتها وعاداتها . ويصف معالم مصر الكبرى كالمتاحف والحدائق والقصور والملاهي والمحاكم . وينقد القانون المصري ونظم الحكم والحكام ، ويتكلم عن الاقتصاديات ومجالس الادباء . ويصل الى أعماق الحياة المصرية فيصف الاحياء الوطنية وقذارتها في صورة رائعة حين تحدث عن زيارة عيسى بن هشام وصاحبه الباشا للمحامـــي الشرعي بمنزله بحارة الروم . المويلحي يصور الاحياء الوطنية والافرنجية في مصر ثم يحلل السر في ضياع هذه القصور من المصريين تحليلا دقيقا صادقا يبين اسباب ضياع الثروات من المصريين وانتقالها الى الاجانب . شعاع من الشعور بالقومية تلمحه من خلال هذه السطور أو تلك على طول صفحات الكتاب ، في كل سطر تبدو نزعة الى القومية . كان صرخة من صرخـــات الشكوى والتذمر التي يرسلها المويلحي هي نزعة الى القومية ، غير أنـــه « لم يجرؤ أن يحدث ثورة كاملة تشمل الموضوع والشكل ، الفكرة والثـوب مختلفين عند المويلحـي ، الفكرة مصرية ، اما الشكل فهو عربي في ثـــوب بدوي » (١) .

١ ــ صلاح الدين ذهني ــ « مصر بين الاحتلال والثورة » طبعة اولـــى ــ ١٩٣٩ ــ مكتبــةالشرق الاسلاميــة ــ (ص ٤٩) وراجع ما بعدها .

على أنه ثمة قيمة تاريخية لها دلالتها بالنسبة لمسارنا الادبي الخاص، تتبدى في « حديث عيسى بن هشام » ، هي انها تشتمل على البذور الاولى للاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث تلك البذور التي تعنى بالنقد الاجتماعي للنظام القائم ، وتتعاطف مع الطبقات الكادحة ، وتتكلم بلسان احـــدى الشرائح الطبقية ، الى بقية السمات العامة التي يتصف بها الادبالواقعي في شكله العام . ان أهمية هذه الدلالة تكمن في أن هذه الشعيرات الجذرية الاولى هي التي أمدت ــ تاريخيا ــ أدبنا الواقعي بعصارة الواقعية بما يتفق مع تكويننا الذاتي الاصيل . وهذا يعني من زاوية أخرى ان الواقعية ليست مذهبا مستوردا ، وانما هي مجموع النتاج المتبلور في اعمال المويلحي وطاهر لاشين وعيسى عبيد وتوفيق الحكيم . من هنا كانت الحقيقة التى خرج عيسى بن هشام ليبحث عنها ، ومعه عصر كامل ، هـــي « مصر البرجوازية » فعن طريق تصارع الافكار بين الباشا من جهة وبين عيسى بن هشام ونماذج مختلفة من البرجوازيين المصريين مثل المحامي والطبيب « نتبين ان المثال الاعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازيه؛ واقول المثال الاعلى ، وانـــا مـــدرك أن هذا المثال نفسه يتعرض بدوره لنقد شديد من المؤلف ، الذي لا يغفل عن معايب البرجوازيين المصريين الكثيرة ، ولكن نقده لهؤلاء يستهدف الاصلاح ، أي انه يرى الابقاء عليهم بعد أن يتلافوا عيوبهم. » (١) .

وعلى النقيض من وعي المويلحي وثباتـــــه ، نرصد الحيرة البالغة العنف في قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل . ولا ريب ان زينب كانت قد استكملت الى حد كبير الثوب الروائي العصري ، فلم يكن بها من آثار المقامة شيء ، بل هي حفلت بالعامية المصرية فاستحدثت بهذا الفتح الرائد اداة تعبيرية جديدة ليست من التراث العربي في شيء . واذا كنا نعلم عن المويلحي أنه تأثـــر بالغرب وحضارته ، الى جانب تأثره بمصر وواقعها ، فاننا على يقين من أن هاتين الميزتين هما اللتان امتـــــدتا في شرايين زينب وهيكل . فكانت الخاصية الاولى في الدكتور هيكل انه احد أولئك الذين حملوا مشعـــل « مصـــر للمصريين » زمنا طويلا منذ عهد مصاحبته لاحد رواد الفكرة المصرية في المجـــال السياسي ، واقصد به

١ــ د.علي الراعي ــ «دراسات في الرواية المصرية» ــطبعة اولى ــ١٩٦٤ المؤسسة المصريـــةالعـــامـــة للتاليف ــ (ص ١٤) .

« احمد لطفي السيد » . الا ان هيكل الى جانب مصريته ، كان واحدا من ابناء جيل النهضة الادبية الحديثة التي تربت بين احضان اوربا . فقد عاش في باريس امدا غير قصير ، عاد بعدها وقـــــد أورثته الحضارة الغربية والثقافة الاوربية غيرة على وطنه المتخلف المستعبد . ومن ذلك المزيج المركب بأصالة نادرة من الحس المصري العميق والادب الفرنسي العظيم، تكونت لدى هيكل أولى سمات بنيانه الفني . اذلك نستقبل كلماته عن الظروف التي كتبت زينب في ظلها ، بفهم كبير حين يقول : « وليل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفا ، ولا رأت هي نورالوجود ، فقد كنت في باريس طالب علم يوم بدات اكتبها وكنت ما افتأ اعيد امام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما تقع عيني هناك على مثله ، فيعاودني الحنين للوطن حنين فيه عذوبة لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » (١) .

لم ترث زينب واقعية المويلحي ، لانها كانت من احدى النواحي ثمرة الرومانسية الفرنسية، او كما لاحظ يحيى حقي في المرجع السابق (ص ٤٢) من انها ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو — ولا اقول اميل زولا — في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار ، واقامة القصة على عمـــود الحب والدوران حوله . ومنذ الصفحات الاولى من قصة زينب ، نلتقي باسرة ريفية تجلس على الارض لتتنـــاول الفطور من قبل ان يخرج كل افرادها ، من كبار وصغار وذكور واناث لعملهم الشاق في الحقول ، فاذا الفطور الذي سيقيم أودهم حتى الظهيرة لا يزيد على خبز وحصوة ملح ، فتظن أن هذا المطلع البطولي — على حد تعبير يحيى حقي — سيؤدي بنا الى ثورة عنيفة ضد الفقر والظلم والاستغلال ؛ ولكننا لا نجد شيئا من ذلك ، بل نجد نقيض ما نتوقع . نجد أن « هذا الوصف مجلل كله بنغمة شاعرية تضفي على الواقع كثيرا من الجمال والخيال ، وتوحي اليك أن أهل القرية قانعون بحالهم ، وأن جمال القرية هو في هذه القناعة ، وتحس ان المؤلف يخشى تصدع هذا الجماع كله اذا تخلى الفلاح عن قناعته»(٢) .

وتبدو حيرة هيكل عـــلى أشدها فيما يسميه الدكتور علي الراعي

---

١ — نقلا عن « فجر القصة المصرية » ليحيى حقي — طبعة اولى — ١٩٦٠ — المكتبة الثقافيـــة — دار القلم (ص ٤٠) .

٢ — المرجع السابق (ص ٤٧) .

بالحيرة بين الطبقات ، فما أراده حامد بطل القصة في اطار عاطفة الحب انه أراد أن يجمع بين النقيضين دون أن يوفق بينهما ، فكان نصيبه الفشل . حاول أن يساند طبقته ويساند غيرها عليها في نفس الوقت ، فلفظته الطبقة الاخرى ، ولم يعمر ما بينه وبين طبقته ، فأصبح حتما عليه ان يختفي(١) . وتلك هـــي النهاية التي اختارها هيكل لبطله ، هو أن يغيب تماما عن مسرح الرواية وأرض أحداثها . وكادت قصته أن تكون منفصلة عن قصة زينب التي تبدأ بعد ذلك ، وتنتهي على نحو آخر يشبه من بعيد نهاية غادة الكاميليا مما يؤكد تأثر هيكل بالرومانسية الاوربية تأثرا مباشرا .

معنى ذلك أن ثمة لقاء واضحا بين المويلحي وهيكل هو ما أدعوه بوحدة المزيج المركب من الروح المصرية والثقافة العربية . ولكنهما بعدئذ يفترقان : المويلحي الى ذلك التناقض الحاد بين مضمون حديث عيسى بن هشام ، ذلك المضمون الواقعي المعاصر ، وبين الشكل العربي المتوارث القريب من أسلوب المقامات . أمـــا هيكل ، فعـــلى العكس من ذلك يتم التناقض في عمله بين الشكل الحديث بما فيه من جراة على استخدام العامية المصرية في السرد والحوار وبين المضمون الرومانسي البعيد عن شقاء المجتمع المصري حينذاك .

لهذه الاسباب مجتمعة ، تحتل « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مكان الريادة الحقيقية « للرواية المصرية » شكلا ومضمونا ، بمعنى انها في المستوى الفني المحض تحقق أولى مراحل « الوحدة الدينامية » في أدبنا الروائي اي أولى مراحل التكامل الفني للرواية المصرية . ولعله من المفيد أن نسجل « الوحدة الزمنية » التي أثمرت « عودة الروح » و « اهـــل الكهف » جنبا الى جنب : الاولى في الثوب الروائي ، والاخرى في الثوب الدرامي . أما « أهل الكهف » فقد استقبلها النقاد الذين عاصروا ظهورها بترحاب شديد نتبين دلالته فيما قاله الدكتور طه حسين حينذاك من ان المسرحية « حادث ذو خطر ، لا أقول في الادب العربي العصري وحده ، بل أقول في الادب العربي كله . وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط ... ان بابا جديدا قد فتح للكتاب وأصبحوا قادرين على ان يلجوه وينتهوا منه الى آماد بعيدة رفيعة ما كنا نقدر انهم يستطيعون أن يفكروا فيها الآن نعم : هذه القصة حادث ذو خطر يؤرخ في الادب العربي عصرا جديدا ..

---

١ ـــ المرجـــع السابـــق (ص ٢٩) .

انها أول قصة وضعت في الادب العربي ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقا، ويمكن ان يقال انها أغنت الادب العربي واضافت ثروة لم تكن له .. ويمكن أن يقال انها قد رفعت من شأن الادب العربي واتاحت له ان يثبت للآداب الاجنبية الحديثة والقديمة ... كل هذا يمكن النقاد من أن يتبينوا في هذه القصة روحا مصرية ظريفا وروحا أوروبيا قويا »(١) .

ان ما يعنينا من هذا النص المطول لطه حسين، هو أن النقد المصري الحديث على يدي رواده العظام كان على وعي تام بالدور الخطير الذي قام به ادب توفيق الحكيم في شق الطريق الـى « الروح المصرية » بوسائل التكنيك الغربي . وتلك هي الدلالة الجوهرية الكاملة في الوحدة الزمنية التي جمعت اهل الكهف وعودة الروح في اطار حقبة تاريخية واحدة .كانت هذه الحقبة كما تبينا من القسم الاول ، هي مرحلة الصراع القومي لمـــصر من اجل تحقيق ذاتها الاصيلة ، واكتشاف وجودها الخاص ، وكان الادب من أدوات هذا الصراع التي أحيطت بقداسة اقرب الى الارهاب : فالاتجاه الى الغرب في أحدث منجزاته الفنية لا يطمئن القلوب التي استراحت الى آثار السلف ولا تطمئن الى حضارة الاجنبي ، والاتجاه الى « مصر » يثير الذعر في القلوب التي آمنت بالتراث فيما يشبه العقيدة الدينية . لذلك كان من اليسير أن تتجـــاهل هذه القلوب أو تلـــك ما تعنيه خطوات المويلحي وهيكل (الذي آثر السلامة فأصدر زينب بتوقيع مستعار) من ارهاصات التحول الثوري الجديد الذي انجزت عـــودة الروح واهل الكهف مهامه الاولى . لم تكن الفكرة المصرية ولا التكنيك الغربي في كل من حديث عيسى بن هشام وزينب على درجة عالية من النضج تسمح بالتحول الكيفي الجديد الذي يثير الفزع . لذلك سارع طه حسين وقلة نادرة معه بحماية الخطوة الاولى لتوفيق الحكيم في الطريق الشاق الوعر ، وان لم تسلم هذه الخطوة ممن يقول ان « اهل الكهف خطرة على شبابنا لانها تزيغ ابصارهم عن الحقائق »(٢) . وقصة الهجوم الذي تعرضت له عودة الروح عند ظهورها تكشف لنا كما يذهب الدكتور عبد المحسن بدر عن أن قضية الادب الاولى

---

١ ــ طه حسين ــ « فصول في النقــد والادب » ــ طبعة اولــى ــ ١٩٤٥ ــ دارالمعارف بالقـــاهـــرة (ص ٩٢ ــ ٩٣) .

٢ ــ يحيــى حقي ــ عدد فبراير من مجلة « الحديث » الصادرة بحلـــب عام ١٩٣٤ واعيد نشر المقال في كتابين : بحر القصة المصرية وخطوات في النقد) .

« كانت ما تزال قضية الاسلوب ، وان النقاد والادباء في عصره لم يلتفتوا الى محاولة المؤلف الجادة والمخلصة لتطوير الرواية العربية ، وتقديم بناء روائي متماسك ، يتعدى نطاق الترجمة الذاتية ، باطارها الضيق ، وبنائها المفكك ، واسلوبها التقريري ، الــى افق آخر أوسع وارحب »(١) .

تلك هـــي القيمة الحقيقية لريادة « عودة الروح » طريق الرواية المصرية . فهي ثمرة نظرة شاملة لتوفيق الحكيم تجلت في نفس الوقت في مسرحية « أهل الكهف » . اي انها ليست وليدة نزوة عابرة او فكرة طارئة، وانما هي على الرغم من أنها امتداد تاريخي لجهود الرواية العربية في مصر ، الا أنها تحولت بتراكمات هذا الامتداد الى مستوى كيفي جديد بدأت به الرواية المصرية تاريخها الحقيقي ، وحياتها الحقيقية . ان اهمية هذه النقطة تتأكد لنا من التأثير الضخم لهذه الرواية على مجرى ادبنا الروائي المعاصر . ولو انها كانت مجرد عمل عظيم في عصره وكفى ، لما استطاعت ان تحفر لنفسها هذا المجرى في أعمال الادباء المعاصرين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ . هذا التأثير لا يؤكد العظمة الفنية للرواية في ذاتها ، بقدر ما يؤكد تلبيتها لاحتياجات مرحلة تاريخية محددة ، بكل ما تشتمل عليه من سمات السلب والايجاب . بل ان عودة الروح ، تحمل من خصائص عصرها هذه السمات السلبية والايجابية في صورة تمنحها رؤية العصر وروح العصر وفي صياغة تنقل ما بقي منها الى أدبنا الحديث .

وهاتان هما النقطتان اللتان نستنير بهما في تقييم « عودة الروح » : ماذا حملت أولا من ملامح العصر ؟ وماذا استطاعت ان تحمل الى الاجيال التالية ؟ ولنواجه الرواية ، ونحن ندلي باجابتنا ، وجها لوجه .

***

تبدأ عودة الروح بما يشبه « البرولوج » الذي يسبق الفصل الاول، فنحن مع مجموعة من الاخوة القادمين من الريف غير ان ظروف الحياة تبقيهم في القاهرة ، فهذا طالب « بالمهندسخانة » وذاك ضابط موقوف عن العمل ، والاخر مدرس ، ومعهم ابـــن شقيقتهم الثري القاطن بالريف ، وشقيقتهم العانس التي تخدمهم . وهم جميعا قد استلقوا على فراش المرض بتلك الغرفة في حي السيدة ، فاذا سألهم الطبيب لماذا يرقدون معا، وفي الشقة غرفة أخرى للاستقبال يمكن استخدامها في مثل هذه الظروف،

---

١ — راجع كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » طبعة اولى — ١٩٦٢ — دار المعارف بالقــاهرة — (ص ٣٩٢).

ينطقون جميعا في صوت واحد : « مبسوطين كده » ويعلق الحكيم بصورة مباشرة ذات دلالة « ... ولو استطاع احد لقرأ على وجوههم الباهتة ، ضوء سعادة خفية بمرضهم معـــا ، خاضعين لحكم واحد ، يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين الحظ والنصيب » وعندما يقول الطبيب ــ أو المؤلف ــ أن أحدا غير الفلاح لا يستطيع أن يعيش هكذا . الزوجة والاطفال ورب البيت وبهائمه في مكان واحد ، نضع أيدينا على نقطة البداية في « عودة الروح » .

المنطلق الفني عند الحكيم في الفصل الاول، هو الحدث في لحظة حضور مع استخدام ما يسمى « بالفلاش باك » .. فنحن نكاد نتعرف على معظم الشخصيات في جلستهم العائلية المعتادة ، ولكن الفنان يتخير من بينـــهم جميعا « زنوبة » و « محسن » ابن اخيها ليسلط عليهما الاضواء بغير تحفظ .. فالاولى فتاة عانس تسكن مع اخوتها في القاهرة لترعى شؤونهم الخاصة بعد ان فاتها قطار الزواج ، وبعد ان تربص بها « البخت المايل » العديد من المرات .. اما « محسن » فهو يناضل عبثا مظاهر الضعف التي تسري في كل اعضائه كلما ذكر اسم « سنية » جارته الجميلة امامه . ويعتـــمد الحكيم اساسا في صياغة هذه الشخصيات على الحوار من ناحية، والعامية المصرية من ناحية اخرى . ويتطور المسار الروائـــي من البســـــاطة الى التركيب مع تطور الشخصيات والحوادث من الواقعية الى الرمز ، فلا ريب اننا عندما نستمع الى لفظة « الشعب » التي تأتي عفوا على لسان محسن وهو يسأل عن اعمامه ، لا نتصور مطلقا ان المؤلف يحاول استدراجنــــا الى ما هو اعمق من النداء الشائع . كذلك حين تبدأ علاقـــة محسن بابنة الجيران « سنية » لا نستشعر ان ثمة شيئا غير طبيعـــي سوف يحدث . وانما يخلق الحكيم هذه الشخصية او تلك من صميم النموذج الواقعي المماثل لها في دنيانا . لذلك اقدم على العامية المصرية بغير افتعال ، كما اقدم على الحوار دون تململ . ولكنه لم يلبث ان تحول بنا مع هذه البدايات الاولـــى الى مسارب يصعب معها ان نبقي على تصورنا الواقعي للاحداث والنماذج الانسانية . وانما نراه يقدم الشخصيات من خلال الحدث (كما قدم لنــــا زنوبة) او يقدم لنا الحدث من خلال الشخصيات (واقعة منديل سنية) او هو يقدم بعض الشخصيات من خلال بعضها الاخر (محسن وزنوبة) .

ويستهوي الفلاش باك منهج الكاتب في تعرية الشخصيات من حاضرها لنقف على « الماضي » سواء كان في الفرد ، او في الشريحة الاجتماعـــية .

فأثناء تعرفنا على «سليم» الضابط الموقوف يتوقف بنا الحكيم ــ وسرعان ما يجد المناسبة لهذا التوقف ــ فيروي لنا قصة سليم مع سيدة شامية في بور سعيد ، وكيف ادى به الامر الى حالة الايقاف الراهنة . وبينما نلاحظ على الحوار المتدفق قوة الايحاء والتركيز والبعد عن المباشرة والتقرير ، نجد ان السرد يجانبه هذا التوفيق ، فكثيرا ما تدخل الكاتب في الســـــياق قاطعا الطريق على الصورة الموحية بتعليق ذهني جاف كأن يقول عن محسن « وما كان احراه ان يهدأ ويطمئن ! فمن ذا يتهم او يسيء الظن بغلام في الخامسة عشرة من عمره » حين بدأت الاتهامات تتبادل الايدي فور اعلان زنوبة عن ضياع منديل سنية من فوق سطحها . لا شك انه في بعض الاحيان لم يكـــن الحوار في المستوى النفسي والذهني للشخصيات ، وبالتالي لم يكن يجسد المستوى الدرامي للحدث . يحتج « عبده » مثلا على معامـــلة « مبروك » قائلا : « ومبروك مش ابن آدم ؟ ومبروك مش واحد منا » . ومن امتـــى مبروك له معاملة غير معاملتنا ؟ . . « من امتى ظهر التمييز ده في البيت ؟) « فخفض مبروك الخادم بصره خجلا ، وجعلت اصابعه تلعب بأزرار قفطانه القذر الممزق ، واحس في اعماقه اشياء لا يفهمها ،وشعر بدافع خفي يدفعه الى اختلاس النظر لثياب محسن الجديدة الثمينة ، غير ان شيئا آخر جعله يغض من بصره ، ثم اذا الدافع يدفعه ثانية الى النظر ســـــرا الى ثياب محسن الجديدة الثمينة . وكانت تلك النظرات بريئة ساذجة لا تؤدي اي معنى ، ولكن فيها بعض الخضوع والانكسار والكآبة! . . ولعل ذلك على غير علم منه ! . . ولعله كان يحس في تلك اللحظة بشيء من الفرق ، يجب ان يظل موجودا بينه وبين اولئكالذين يعايشهم منذ امد عيشة الاهل . . الا انه لم يفطن لشيء من هذا ، ولم يدرك قط شيئا ، انما هو مجرد احساس سريع مر كالبرق » . ربما اعطى هذا النص دلالة اخرى هي الفرق بيـــن التحليل « الفني » في الرواية ، والتحليل « العقلي » في البحث او المقال . . فالتحليل هنا يقتصر على التقاط المظاهر التفصيلية في الصورة دون ترجمتها الى « وقائع » او « معلومات » . على النقيض مما يقوله عن محسن الذي كان يذرف الدموع امام اهله متوسلا اليهم الا يرسلوا اليه العربة تنتظـــره خارج المدرسة « ما كان محسن الصغير يتمنى غير شيء واحد : ان يكون مثل رفاقه الصغار الفقراء ! لا شيء كان يذيبه خجلا سوى ان يبدو ممتازا على اقرانه بثوب او نقود او مظهر ثراء ، واشتد به الامر الى حـــد ان كان يخفي اسم اسرته عن رفاقه » . ان سوء الاختيار يبدو هنا شديد الوضوح

ونتراكم جزئيات العمل الروائي فوق بعضها البعض ، على الاساس الكلاسيكي في الدراما . اي ان الحدث الرئيســـي يكتسب حقا مجموعةمن الروافد الجانبيـــة ، ولكنه يتركز ويزداد تركيزا ، الى ان يصل به التكثيف فالترجمة الحرفية للواقع الخام تسيء الى معنى اختيار الحدث للتدليل على هـــــدف فني .
احدى المراحل التي يمكن تسميتها بالازمة . والمؤلف يجـــعل من فصـــول الرواية « تجارب مصـغرة » للحدث الرئيسي الاكبر ، كتمهيد نفسي للقارىء والسرد في واقعيته يقرب من تولستوي وجوركي وبلزاك وزولا اكـــثر من قربه لدوستويفسكي او فلوبير ، لأنه يعتمد في جوهره على « العائلية » في البناء الطولي ـــاو التاريخيـــ للرواية ، والانموذجفي الشخصية والحدث . هناك عشرات الاحداث الجانبية التي توضح سيطرة الغيبيات على المجتمع (زنوبة وقلب الهدهد اليتيم) او الهوة العميقة بين الكيان الرسمي وجوهره الحقيقي (سليم) . ان التوازن أو الاختلال بين معدل تراكم الاحداث الجانبية ومعدل تبلور الهدف الرئيسي هو الذي يقيم في النهاية مدى نجاح « عودة الروح » نجاحا فنيا . فاذا كان هناك من يؤكد انه ليس في القصة توازن بين الباطن والظاهر ، لان الباطن عظيم والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ويكاد عقدها في بعض الاحوال ان ينفرط لمبالغته في الطول (١) اذا كان هذا صحيحا فانه ليس من المعقول ان نقيم لعودة الروح تمثالا لمجرد انها رواية « عن » الثورة . فالثورة الحقيقية في الفن تنبع من داخل العمل الروائي نفسه : هل هو يحمل خصائص العمل الثوري « فنـــــيا » ام انه مجرد بوق لهتافات الثورة ؟

ان الاحداث الجانبية في« عودة الروح » تؤدي روائيا الى نقطة محددة هي ان الجميع احبوا سنية ، وقعوا في غرامها ، وتسابقوا الواحد تلو الاخر الى خطب ودها . هذا من ناحية الهيكل الروائي . غير اننا من ناحية اخرى نلاحظ تدخلا بين هذا الهيكل المصنوع من العواطف الملتاعة ، والهيكل الاخر المصنوع من العواطف الوطنية التي تبدو لنا فيتشبيه محسن لسنية بايزيس ثم تتضح في ذلك النقاش بين الاثري الفرنسي ومفتش الري الانجليزي في منزل والد محسن ، ثم تتضح اكثر فأكثر في المقتبسات التي يختارها الحكيم من كتاب الموتى واسطورة ايزيس واوزيريس . كم اساءت شطحات الحكيم

١ ـــ يحيى حقي ـــ فجر القصة المصرية ـــ (ص ١٣٣) .

في ولعه بالفلاش باك والحواشي والذيول والتعليقات الهامشية الى بنيان هذا الهيكل الاساسي .

لقد احبها الجميع حقا ، وكان هذا الغرام الجماعي هو الذي فرقهم لاول مرة ، وجعلهم يشمئزون من حياتهم ، ودفعـــهم الى انفراد كل منهم بنفسه . وهكذا اصبحت « سنية » محورا تدور حوله بقية الشخصيات . ولكن هذا المحور هو الذي دفع بقية الشخصيات الى حالة « الصـــراع » العاطفي الذي يبلور صراعا واقعيا آخر . وبدلا من الاعتماد على الحركـــة الدرامية في الحوار اعتمد الحكيم على « اللوحة » السرديـــة . ثم شجب النمطية وسكونها بتعدد المواقف المحورية في الرواية، الا اننا نلتقي بالزوائد الاضطرارية نتيجة لسوء اختيار « الموقف الروائي » حين يتم هذا الاختيار على ضوء مفهوم الحدوتة في الرواية . واذا كان للحدوتة جوانب ايجابـــية كالبطل الشعبـــي فان لها جوانب سلبية كاغفال عنصر الزمن ، وهو عنصر فني مشارك في بناء العمل الفني على نسق مختار مسبقا على عملية الخلق لا ان يتولد عفويا من مجموعة الاحداث الحدوتية .

والجزء الثاني من عودة الروح ــ وهو يبدأ بزيارة محسن لقريته في اجازة مدرسية ــ يجيب على هذا السؤال : كيف يصبح المشهد الواحـــد مضمونا كاملا وتصبح جميع الاحداث اطارا ضخما لهذا المضـــمون ؟ ان الحوار الفوتوغرافي قد يزعجنا ، والحوار الذهني قد يزعجنا اكثر ، ولكـــن ما لا ريب فيه ان بداية الجزء الثاني هي بداية الغوص في اعماق مصر التي تجسدت في الجزء الاول كأفراد . هنا تبدو مصر كقضية وفلسفة وحضارة ومصير . قد يضطر الفنان الى المباشرة والتقرير ، ولكن من خلال الحدث الروائي . وتلك هي اضافة « الواقعية الاجتماعية » الى معنى الحدوتـــة في الرواية ، وهو اكثر جوانبها سلبا لأنها تحول الشخصية الى بوق للدعاية فيفاخر احد ركاب القطار بمصريته قائلا :

« ــ اهل مصر شعب اصيل عريق ، من ٨ آلاف سنة واحنا في وادي النيل . وكنا نعرف الزراعة والفلاحة ، ولنا قرى ومزارع وفلاحين وقت ما كانت اوربا لسه ما وصلتش حتى لدرجة التوحش » .

ويرد عليه آخـــر :

«ــ لك حق يا افندم . . . احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة! والسبب هو اننا شعب زراعي من قديم الازل في الوقـــت اللي كانت فيه الشعوب الاخرى تعيش عيشة الصيد » .

ان امثال هذه النصوص قد تنفى عن توفيق الحكيم ما اتهمه بهالبعض حين جعل فرنسيا يدافع عن مصر (١) ولكنها في الدرجة الاولى تفــرق بين واقعيته الرومانسية ـــ ان جاز التعبير ـــ والواقعية النقدية والواقعيـــة الطبيعية كليهما . والجزء الثاني بأكمله يصور المرحلة الخطيرة في حـــياة محسن . المرحلة التي افاق فيها ـــ ومعها اعمامه بقية « الشعب »ـــعلى ان سنية تحب جارهم الوار ثالجميل من دونهم جميعا ، حينذاك توحـــدت قلوبهم جميعا في المحنة ، محنة الحب العظيم الخائب . حتى « زنـــوبة » شـاركتهم المأساة لانها كانت تأمل خيرا في ذلك الوارث الجميل الذي يقيـــم منذ زمن اسفل شقتها في نفس العمارة . هي المرحلة التي تبدأ وتنتهي بهذا الشعار « ما اسعد الجماعة ! وما احسن تلك الحياة مع الشعب » . وهي ايضا المرحلة التي يتعرف فيها على حقيقة مصر ، مصـــر الروح ومصـــر الثورة معا . مصر الفلاح الذي اذلته امه ، وامتهنه ابوه ، ولم يعرفه حقا الا على « الطبيعة » الحية الصامتة ، وعلى لسان اعجمي جاء من اوربا بحثا عن « الحقيقة » في جوف ارضها . والجزء الثاني اخيرا هو بداية التركيز على مصر الارض والفلاح ، وتجسيد التناقض بين مصر والهيمنة العثمانية من ناحية والفكرة العربية من ناحية اخرى .

ويغلب على هذا الجزء الالحاح على « حيوية الشخصية » كعنصـــر اساسي في تجسيم الشخصية الفنية . فما ان وصل محسن الى محطـــة القرية حتى نزل من القطار « وسار بين الخادمين كالمستغـــرب ، وكلمة (بيه) ترن في اذنه رنينا غريبا . غير انه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعـــر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو ان سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » الا ان هذا الزهو والخيلاء يعود فيتوارى امام ذلك المشهد المستفز لجوهره الاصيل حين عاملت امه التركية الاصل الفلاحين الذين تجمـــهروا لتحيته معاملة مهينة مليئة بالاذلال والكراهية لاهل مصر . حتى والده الذي راوغ كثيرا في قبول هذه السيطرة من « امرأة » استجاب لها في النهاية وشارك في « المهزلة » . ويضع توفيق الحكيم كلتا يديه بشجاعة وجراة على مأساة الفلاح المصري في ظل سطوة الاتراك والسادة من المصريين ، ويشتد بـــه حماسه فيفرق بين الفلاح المصري والبدو ، ولو على لسان البســطاء من

---

١ ـــ يحيى حقي ـــ فجر القصة المصرية ـــ (ص ١٣٤) وعبد المحسن بدر ـــ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (ص ٣٨٧) .

اهل القرية . وتحقق هذه الصفحات الحافلة بالتعاطف مع الفلاحين، درجة عالية من النضج . تحقق الذاتية مع الموضوعية في اطار من الصدق الفني الصارم . تحقق معنى « الهروب من الشخصية » وكيف انه لا يتناقض مع « التجربة الشخصية » . فبينما كان الحكيم في الجزء الاول من الروايـــة ينقل من حياته الخاصة نقلا حرفيا (١) ما جاء في حوار محسن مع سنـية حول حياته المبكرة مع العوالم او مع زنوبة واعمامه عن الحياة في الريف ، نراه هنا يقوم بعملية تقطير لتجربته الشخصية في الحيـــاة فتصبح هــــي الاساس والمنطلق ، ولكنه يجوب بها بعدئذ آفاقا بعيدة عن الواقع اليومي المألوف . هكذا جاء تمسكه بتجربته مع الام التركية والاب الفلاحي الاصل عنصرا اصيلا في تجربته مع الارض والفلاح .

وهكذا ايضا جاء موقفه المبكر من الفكرة العربية موقفا منحوتـــا من الواقع حين اخذ يستجوب « الخفير » حول الفروق بين « الفلاحيـــن » و « البدو » ، وكان الخفير بدويا ، وهي حيلة فنية لاثبات العكس مباشرة :

« ــ كيف يا بيه البدوي مثل الفلاح ؟؟!

ــ ايه الفرق بين الاثنيـــن ؟

ــ كيف يا بيه . . كيف ؟ . . البدوي اصيل ؟

ــ والفلاح مش اصيل ؟

ــ الفلاح عبد بن عبد . . احنا بدو ما نرضى الضيم »

فاذا علمنـــا ان لفظة البدو كانت « العرب » في الطبعات الاولى من الكتاب ، ايقنا بهدف المؤلف في مناقشته لعروبة مصر « فهل هذا الفلاح من يصح اتهامه بألا اصل له وهو اصل الاصول ؟ » ، « بينمـــا هذا البدوي لا يزال على الوحشية وحب الحرب والثأر والدم . . بقايا الحياة الاولــــى الهمجية القلقة غير المستقرة التي اساسها الغزو والسلب ونهب القبيلـــة للقبيلة » وهي نفس العبارات التي جاءت في كتابه « تحت شمس الفكر » في معرض حديثه عن الفرق بين العرب والمصريين كمدخل لحديثه عن الموقف (المصري) الاصيل من الاحداث الجارية من حوله . لهذا نحن نفهم معنـــى ابتسامة محسن وهو يصغي الى اجابات الشيخ حسن ورايه في البدو ، ثم انفعاله بالسعادة وهو يردد « الفلاح احسن من البدوي ، واكــــرم من البدوي ، واطيب من البدوي ، مش كده ياعم الشيخ حسن ؟ »

---

١ ــ راجـــع « سجـــن العمـــر » .

الا ان هذه الدرجة العالية من النضج في معظم صفحات الجزء الثاني من « عودة الروح » لا يستقيم معدل النضج فيها حين يستخدم الحكيم نفس المنهج التعبيري في معالجة بعض المشاهد الاخرى . وهو في ولعـــه ببعض ادوات التعبير وشغفه باستخدامها انما يؤكد ان الرواية المصرية في طورها الاول كانت « محدثة نعمة » ما ان تنجح في استعمال احدى ادوات التعبير حتى تجنح الى استعمالها بمناسبة وبغير مناسبة الى ان تأتي بنتائج عكسية على طول الخط . . كما لاحظنا في اقحام المؤلف للفلاش باك فيكل واقعة وفي تصوير كل شخصية ، وكما لاحظنا في استخدامه للرمز في هذا الجزء الثاني فهو يسرف حين يصور لنا البقرة التي يرضع العجل من احد ثدييها ويرضع الطفل البشري من ثديها الاخر ، وهو يتعسف حين يرجع بهذه الظاهـــرة الى ايمان المصريين القدماء بوحدة الوجود ، وهو يتطرف حين يجعل مفتش الآثار الفرنسي وحده هو الذي يعلم حقيقة مصر دون غيره من عباد الله . لقد استهوته فكرة النقيض التي جربها في موقفه من العروبة على لســـــان البدوي (او العربي) فأراد محاكاتها على لسان الفرنسي . وبينما احرزت التجربة الاولى بعض النجاح اخفقت المحاكاة في سيل من التقارير المباشرة. ويتأكد لنا من جديد ان هذا الجزء هو المقابل الريفي للجــــزء الحضري ، الاصالة في طرف ، والزيف في الطرف الاخر . مصر في جانب والاستعـــمار الغربي في الجانب الآخر . كذلك نحن نستطيع ان نتتبع الفكرة المصرية عند الحكيم في هذا الجزء من موقف الام التركية الى موقف العربي (البدوي) من الفلاحين الى موقف البقرة من ابنها والابن البشري الى تضحية الفـــلاح العظمى ، الى قوله « هل يستطيع هو ايضا ان يضحي في سبـــيل سنية ؟ وان يقذف بنفسه في الالم والشقاء من اجلها ؟ ام انــــه ليس من دم ذلك الفلاح » ؟ وقول المفتش المصري « جيء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فـــوق بعض وهو لا يدري ! نعم هو يجهل ذلك، ولكن هنا كلحظات حرجة، تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب فتسعفه وهو لا يعلم من اين جاءته . هذا ما يفسر لنا ـــ نحن الاوروبيين ـــ تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت ، وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين » بهذا الفهم لحقيقة مصر والمصريين يرى الرجل الاجنبي معجـــزة الاهرام على انها صلاة من الحجر شيدها التساند والتآزر الخفي في محبة « المعبود » الاكبر ، فللمصريين قلب واحد وروح واحدة . وهنا تأتي عبارة

« الكل في واحد » في مكانها المناسب تماما ، لانها عماد الفكـــرة المصرية — روائيا — عند توفيق الحكيم . فترجمتها السياسية هي تجسد القلب الواحد في قائد وزعيم يخلص لمصر اخلاص شعبها لها .

وما ان يعود محسن الى القاهرة حتى نفاجأ معه بالقمة الكلاسيكية لحركة الاحداث ، فقد تمت خطبة سنية الى الجار الوارث الجميل، واشتعل البيت نارا لاهبة للقلوب المحبة . ويتحقق شعار « الكل في واحد » في وحدة الشخصيات ازاء الحدث العظيم « المشترك » وتتجسد الهزيمة الروحيـــة في ذلك « الوجد » الصوفي كمخلص من العذاب ، فيلجأ محسن الى «السيدة زينب » باكيا ، وتنهمر عليه الاحلام ليلا تحمل اليه اشهى القبلات من ثـــغر سنية . « ولاول مرة احس القرب منهم . . . فالعاطفة بينهم مشتركة ،وكل شيء مشترك ، وكذلك الخيبة والالم » ولقد اهتم الحكيم بتصوير النماذج الثلاثة « سليم » و« عبده » و« محسن » في لحظة واحدة ، من ناحية الزمان ومن ناحية العاطفة نحو سنية . وكان هذا الاهتمام تعبيرا بالغ الدلالة على موقفه الفني من هذه الشخصية الرمزية ، وموقفه الانساني من بقيـــة الشخصيات ، وهو التعاطف الشديد . ويتضح الحس الدرامي للحكيم في بلورة الموقف من سنية ، فالهياج العصبي من جانب زنوبة ، يقابله العطف والتقدير من جانب الجميع . ويعتمد الفنان علـــى تجميع الخيوط من حركة الاحداث وتكوين الشخصيات فيهذا الموقف . ويجعل من «البطولة للجميع» سمة رئيسية من اهم السمات الفنية في « عودة الروح » ومن بعدهاالرواية المصرية . وفي سبيل ذلك لا يعنيه ان يقدم لنا قرب الخاتمة شخصية جديدة « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتى الذي آلت اليه نهاية قصة سنية بالزواج منها فلم يظفر باشمئزاز احدسوى زنوبة التي تكن له مشاعر خاصة كمانس مزمنة . وقد حاول الحكيم ان يجسد التناقض بين « مصطفى » من جذورها الاجتماعية والنفسية ، وهو الفتي الذي آلت اليه هذا التناقض لم يصل الى مستوى الكراهية ولا الى مستوى التعاطف ، وان ظل متوترا مذبذبا كبندول القلق وفي موازاة هذا التوتر اقام الفنان تـــوترا آخر بين بيت الدكتور حلمي — والد سنية — وبين بيت الشعب ، وسنية من بين افراده على وجه الخصوص. ويبدو ان التوتر بلغ مداه بالمؤلف فاختلطت عليه وسائل التعبير فترجم الحوار في كثير من المقاطع الى السرد الفصيـــح مبررا هذا المقطع او ذاك بقوله مثلا « هذه خلاصة ما انفجرت به الام »

وتنحاز كاميرا الحكيم في الصفحات الاخيرة الى سنية اذ تغيرت حتى

في نظر سليم ولم تعد تلك المراة (المادية) المغرية ، وانما هي ذلك الاســم المعنوي الذي لا يدل الا على معبود واحد يتألمون كلهم من اجــله . وكان محسن يشاهد ما جرى امامه في ابتسامة وسرور داخلي لعبارة « معانــا منديلها » و « قالت لنا تعالوا » الخ ... متأثرا للفظة « نحن » التي حلت محل لفظة « انا » . واذا تجاوزنا عشرات من الحواشــي والذيول التي تعترض طريقنا مع تعليقات المؤلف وملاحظاته الشخصية، استطعنا ان نبلغ خاتمة الجانب المأساوي في الرواية حين يذهب محسن الىبيت سنية ليخرج منديلها الحريري ويعطيه لها في صمت . ولولا روح الميلودرام في هذا الموقف « المؤثر » لكان الخاتمة الطبيعية . ولكن المؤلف ــ معــنا ــ قد ادرك ان النهاية « الفاجعة » علــى هذا النحو لا تثمر الرمز العظيم الذي بنى روايته على اساسه . ومن ثم كان لا بد من الانتظار قليلا حتى يأتي الربيع وتحبل مصر وتحمل في بطنها مولودا هائلا « وها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على اقدامها في يوم واحد . انها كانت تنتظر ــ كما قال الفرنسي ــ ابنها المعبود رمز آلامها وآمالها المدفونة يبعث من جديد .. ويبعث هذا المعبود من صلب الفلاح» .ويخرج محسنفي خضم المظاهرات الوطنيةفقد انفجرت الثورة من قلب واحد وهو قلب مصر . وكما ان سنية هي ايزيس ، فكذلك « المعبود » العظيم الذي قاد ثورة مصر هو اوزيريس . ويفاجأ محســن بأنه ليس بمفرده في طوفان الثورة ، بل ان « الشعب » كله قد خرج يشعل البركان الذي ظل يغلي آمادا طويلة ، الشعب الصغير والشعب الكبير على السواء .الى ان تم ألقبض على «الشعب الصغير» بعد العثور على كميات مكدسة من المنشورات بغرفة على السطح !

ولا يلبث محسن مع اعمامه في المعتقل اياما حتى يحولون الى احدى المستشفيات ــ من با بالعطف على مركز والد محسن الاجتماعيــ وهناك يلتقي بهم ذلك الطبيب الذي صادفناه في بداية الرواية « هو انتم؟؟ .. وبرده هنا كمان جنب بعضكم ؟ الواحد جنب اخوه » فقد فوجىء بهم على اسـرة تصطف الى جانب بعضها في مكان واحد . ويتم بذلك ميلاد «عودةالروح» .

وقبل ان نتساءل عن مكان هذا العمل في تاريخ الادب المصري الحديث لا بد لنا من مناقشة مجموعة من الاراء الهامة التي رافقت ولاحقت صدوره بمختلف مناهج التقييم .

فنحن نستمع منذ وقت مبكر الى راي يقول ان الخاتمة جــاءت باردة تافهة ليس فيها حرارة الباطن ولا عظمته « فصورة الثورة باهتة مقتضبة ،

ويمكن ان يقال انها دخيلة على القصة وثانوية بالنسبة لموضوعـــها » (١) بالرغم من ان صاحب هذا الراي نفسه يقول في مكان آخر ان اساس هذه القصة هو الاسطورة الفرعونية الواردة في كتاب الموتى عن مقتل الالـــــه اوزوريس وكيف طافت اخته لجمع اشلائه وانحنت عليها تنادي روحه علها تعود للجسد فيبعث حيا « فالاشلاء المتفرقة هي مصر المتقطعة الاوصال ، وعودة الروح الشرارة التي اوقدتها الثورة المصرية » (٢)

غير ان هناك رأيا آخر يقول ان النفس المصرية في عودة الروح هي النفس البسيطة والعميقة في آن ، وقد ثارت في انسب الاوقات واكثرها ملاءمـــة لطبيعتها التي تؤثر الصمت الطويل تعقبه الثورة العارمة (٣) وثورة مصـــر هي خاتمة البحث عن طريق يرفض الاستعانة بالشرق ممثلا في الخلافة كما يرفض الاستعانة بالغرب ممثلا في فرنسا(٤) هذا الطريق الذي يصل بيـــن مصر القديمة ومصر الحديثة برباط حـــي من آيات النضال التي احسها محسن بصورة مبهمة فهي لم تخرج الى منطقة العقل والعمل الا في الوقت الملائـــم (٥) .

وهناك رأي ثالث يميل الى ان عودة الروح تترجم لحياة توفيق الحكيم الشخصية (٦) . بينما يميل رأي حديث الى ان المؤلف يتصور مصر التـــي يظهر عليها التفكك والانقسام هي نفسها التي تخفي قوة روحية هائلة تنتظر المعبود الذي يلم اشتاتها المبعثرة ويوجهها الى الهـــدف الحقيقـــــي لتقوم بالمعجزة كما حدث في ثورة ١٩١٩ وهي لا تستطيع القيام بالمعجزات الا اذا توحدت جهودها في العمل المشترك ووجدت الزعيم الذي يوحد جهودهـــــا في سبيل هذا الهدف(٧) . ويدور تصور توفيق الحكيم عند صاحب هـــذا الرأي على ثلاثة محاور: تعلقهم بالمعبود، وسعادتهم في العمل كتلة متماسكة وارتباطهم بهذه العاطفة ارتباطا عميقا ينبع من اعماق قلوبهم لا من عقولهم (٨) ولعل تفسير هذه الظاهرة ـــ عند صاحب الرأي نفسه ـــ يرجع الى

---

١ ـــ يحيـــى حقي ـــ المصدر السابق (ص ١٣٤) .

٢ ـــ نفس المصـــــدر ـــ (ص ١٣٢) .

٣ ، ٤ ، ٥ ـــ صلاح الدين ذهنـــي ـــ مصر بن الاحتلال والثورة ـــ (ص ١٣٥ ـــ ١٣٦ـــ ١٤٢ ـــ ١٤٥)

٦ ـــ اسماعيل ادهم ـــ توفيق الحكيم (ص ٩٢ ـــ ١٢٤) .

٧ ، ٨ ـــ د. عبد المحسن بدر ـــ المصدر السابق (ص ٣٨١ ـــ٣٨٤) .

تصور الحكيم للتاريخ المصري ، فهو يرى ان مصر محتفظة بطبيعتها الخالدة الثابتة على مر العصور ، وان هذه الطبيعة لا تتغير ولا تتبدل ، وان مـــا يظهر على سطح الواقع من مظاهر التخلف كبؤس الفـــلاح مثلا ليس الا غشاء سطحيا يكشف عن جوهر حقيقي اصيل ورائع . ونتيجة لذلك نجـــد المؤلف لا يشغل نفسه بالكشف عن روح الشعب في صورة واضحة صريحة وذلك لانه يعتقد ان هذه الروح كامنة ثابتة واضحة حتى في العادي والبسيط من المواقف . وقد ادى نفس هذا التصور الى ما نحس به من ان الاحداث في الرواية لا تتطور نحو غايتها ، وهي التعبير عن روح الشعب المصري ، ولكنها تظل ثابتة لا تخضع للتطور ، فاذا وقعت الثورة التي يريد بها المؤلف التعبير عن هذه الروح فاننا نحس بأنه لم يمهد لوقوعها تمهيدا ، وانها وقعت فجأة دون ان نحس ببوادر ظهورها فهي في نظر المؤلف اشبه بالمعجزة (١) .

بينما يركز رأي حديث آخر على ان الفكرة الرئيسية في الرواية هـــي فكرة « المعيشة المشتركة »(٢) وان ما تحرص عليه الرواية هو سلامة الفكرة اولا ثم سلامة الواقع من بعد(٣) وسنية لذلك ــ في المستـــوى التجريدي ــ تدفع فريقا من ابناء الطبقة الوسطى الى الاشتراك في الثورة التي تمهد الطريق لمستقبل الطبقة كلها ، وتدفع فريقا آخر من ابناء نفـــس الطبقة الى مقاومة السيطرة الاجنبية على اقتصاد البلاد ، ليتسع مجـــال العمل امام الطبقـــة وتحصل على مكاسب جديدة تبني لابنائها مصيرهـــم الجديد(٤) . والواقع ــ عند صاحب هذا الرأي ــ ان الحكيم ينـــظر في « عودة الروح » الى بلاده نظرة دينامية ثائرة تجعله يقف وقفة صلبة الـــى جوار مصروشعبها ضد كل اعدائها(٥) . ان ثورة مصر التي تنفجر فـــي الصفحات الاخيرة من عودة الروح هي حصيلة هذه الالاف من السنين التي هي ماضي مصر . والمصريون مستعدون للقيام بالعظيم من الافعال وروحهم في حالة ثورية بركانية تنام حينما تفتقد مصر الزعيم والقائد(٦) .

ان تعدد هذه الاراء في « عودة الروح » على مدى جيلين من الزمان في مرحلة حضارية واحدة ، يؤكد شيئا هاما هو ان هذا العمل بالرغـــم من كل ما يمكن ان يؤخذ عليه من تحفظات الناقد المعاصر ، كان تلبية فنية جادة

---

١ ــ نفس المصـــدر (ص ٣٨٦) .

٢،٣ ــ د. علـــي الراعي ــ دراسات في الرواية المصرية (ص ١٠٠ ــ ١٠٣) .

٤،٥،٦ ــ نفس المصدر (ص ١٠٦ ــ ١٠٧ ــ ١١٢ ــ ١١٤ ــ ١١٥) .

لاحتياجات المرحلة التاريخية التي نبت فيها ، وكان ممثلا امينـا لمعـــظم خصائص العصر الذي ولد فيه ، سواء بالسلب او بالايجاب . وهذا هـو « المنظور » الذي فرضته « عودة الروح » على نقادها ، ولكنها لم تظفـر بصياغة منهجية ترتفع الى مستوى هذا العمل الهام .

فعودة الروح ليست مجرد بناء روائي اكثر تكاملا من الابنية السابقة، وانما هي تجسيد حي دقيق للصراعات التي عاناها الروائـي المصـري في اكتشاف الرواية المصرية كفن ادبي جديد . فلا شك انه من اليســير ان نصنف « زينب » هيكل في خانة الادب الرومانسي . ولكنه من العسـير ان نصنف « عودة الروح » في اية خانة تقليدية . ان كاتبها يستوحي الدرامـا الكلاسيكية في اتخاذ « العقدة » مركزا رئيسيا لتجمع الاحداث والمواقـف والشخصيات . . هكذا كان موقف « سنية » من الغرام الجماعي الذي لـم ترفضه بادىء الامر . لقدابدت شيئا من الود لمحسن وعبده وسليم وشجعت كلا منهم على انفراد ان يقع في هواها . ولكنها من ناحية اخرى وقعت في غرام « مصطفى » جارهم الوارث الجميل . وهو نفس « الامل » لزنوبة ، العانس المتصابية . ومن ثم يصبح « الحل » الكلاسيكي المعد سلفا هو ان تختار سنية « مصطفى » من بين الجميع ، وان تختار الثورة وقودها مـن بينهم ، وان تظل زنوبة شبحا يائسا من الزواج . هذا هو البناء الكلاسيكي في المسرح الذي احبه الحكيم بكل ذرات دمه ، وقد انعكس على العمـل الروائي من جانبين : الجانب الاول هو الاعتماد الرئيسي على الحـوار ، والجانب الثاني هو الاعتماد على « حركة » الشخصيات ، لا على تطورها . تلك هي السمة الكلاسيكية المزدوجة النتائج في « عودة الروح » . فنحن قد لا نلمس خصائص فردية مميزة لكل شخصية من الشخصيات ، ربما شعرنا بها مجموعة من « النماذج » التي تلخص اتجاه احدى الطبقات او الفئـات الاجتماعية ، وبالتالي فهي لا تتطور انسانيا ، انما هي تتحرك رمزيا . وليس ثباتها نتيجة تصور الحكيم لثبات جوهر مصر ، فهذا الفهم اقرب ما يكـون الى « التبرير » دون التحليل . والحق ان شخصيات الحكيم جميعها فـي حالة « حركة » توجهها فكرة مسبقة عند المؤلف . هذه النقطة تفسر لنـا الكثير من الجوانب الفنية في الرواية . فالمنطلق المثالي عند الحكيم كايمانه بالفرد ايمانا مطلقا ، وايمانه بالفكرة « الخالدة » كمحور وحيد لبقاء مصـر وثورة مصر ، هو الذي يلجئه الى التصميم الذهني في الرواية . والبنـاء الكلاسيكي هو اكثر التصميمات الذهنية قربا ومنالا . وبالرغم من اننا قـد

نلمح شخصية حية هنا او هناك ، في هذا الموقف او ذاك ،فاننا لا نستطيع ان نرى شخصيات عودة الروح شخصيات انسانية من لحم ودم ، وانما هي ادوات المؤلف لتجسيد مجموعة من الافكار . وهكذا ينزلق الحكيم على جدران البناء الكلاسيكي بحواريات فيها الكثير من المباشرة والتقرير، وسرد مليء بالتعليقات التي تقتحم السياق في غير قليل من العنف . والمسرح الكلاسيكي هو مسرح الثبات حقا ، وهو مسرح الحركة ايضا ، هو المسرح الذي يناقش الصفات الثابتة للانسان ، معدنه وجوهره الاصيل في مجموعة الفضائل والرذائل « الخالدة » في النفس البشرية . غير انه مسرح الحركة التي تتطور خلالها الشخصيات انسانيا، ولكنها تهبط وترتفع وتذهب وتجيء حسبما تمليه رموزها الذهنية اولا، وحسبما يتوجه البناء الدرامي من المقدمة الى العقدة الى الحل ، من البداية الى الازمة الى الانفراج . هذا هو الجانب الذي ورثته « عودة الروح » من الكلاسيكية ، وان كانت في الرداء النثري للرواية قد زحفت اليها روح الميلودرام في كثير من المواضع . ذلك ان الحكيم لم يقتصر على الجانب الكلاسيكي، وانما هو راح يستوحي العديد من الاتجاهات الاخرى ، ولم تكن الظلال الميلودرامية (كما لاحظنا في المشهد الختامي بين سنية ومحسن) سوى الانعكاس الامين للصراع الذي عانته الرواية المصرية في لحظات ميلادها على يدي توفيق الحكيم .

فلقد كان الاتجاه الرومانسي يغالب البنية الكلاسيكية للرواية . تولد هذا الاتجاه فنيا من ضرورة فكرية مسبقة ، وهي ان المؤلف استهدف القيام بعملية بعث تاريخي لمصر ، تعتمد على امجاد الماضي القديم من جهة ، وتنطلق من تصور مثالي للفكرة المصرية من الجهة الاخرى . ثم تزاملت الفكرتان (مصر الخالدة والبعث) في تجسيد مجموعة من الاحداث التي تشكل فيما بينها « قصة حب » من حيث الظاهر ، وتحيي المضمون الثوري للبرجوازية الناشئة من حيث الجوهر . ان استخدام الفلاش باك واستحداث الحلم في « عودة الروح » هو انعكاس لايمان المؤلف « بالماضي » فالطبقة التي يجسم احلامها ويتشيع لامانيها قد احست حتى النخاع بما ينطوي عليه الواقع الراهن آنذاك من مرارة : الاستعمار والاقطاع والرأسمالية الكبيرة تهيمن جميعها على مقدرات البلاد ، وتبدو هذه الاعواد الغضة من بواكير انتاج الطبقة المتوسطة ، وكأنها تختنق من هذا الحصار الدموي المحكم . لذلك تطلعت البرجوازية المصرية الناشئة الى امجاد الماضي القديم تستمد منه القوة على مواجهة الواقع المر حينا ، ونسيانه حينا آخر .. اي ان

المجتمع المصري في احدث اشكاله الطبقية تقدما ، كان يعاني آلام المخاض الرومانسي التي اعلنت عن نفسها في اهتمام المثقفين اهتماما زائدا بالتاريخ وعناية الادب وتوفره على الرواية التاريخية .

وهكذا لم يستطع الحكيم ان يعتمد اعتمادا كليا على البناء الكلاسيكي ، وانما راح يستوحي الى جانبه البناء الرومانسي كما سبق له ان تمثله فـي آيات العصر الذهبي للرومانتيكية الفرنسية . ولعلنا نلاحظ جرثومة الرومانسية وقد غزت احشاء « عودة الروح » منذ بدايتها ، منذ ان وقع الفتى المراهق « محسن » في هوى ابنة الجيران « سنية » لمجرد ان شعرها الاسود وعينيها الواسعتين يذكرانه بصورة في كتاب التاريخ هي صـورة « ايزيس » .. اي ان عاطفة الحب هنا لا علاقة لها بالغرام الكلاسيكي الخالد الذي نتعرف عليه في اعمال كورني وراسين وشكسبير ، ذلك الغرام الذي يقترن في معظم هذه الامثال بالبطولة والقدر الى غير ذلك من مسميات وتعبيرات التاريخ الادبي عن روائع الادب الكلاسيكي .

كذلك فان عاطفة الحب في « عودة الروح » لا علاقة لها بالغرام الواقعي ان جاز التعبير عن هذا الموضوع الذي شغل اذهان رجال الادب في اواخر القرن التاسع عشر ، بحيث كانت هذه العاطفة في الفن الروائي اقرب الى المعادلات الاجتماعية عند كاتب عظيم كبلزاك ، او المعادلات الكيميائية عند كاتب آخر كزولا . ان « الحب » في عودة الروح هو الغرام الرومانسي التقليدي الذي ينشأ عادة بين الاعمار المبكرة في ظروف الضغط العائلي المرهق لاعصاب الشباب الغض . الا ان توفيق الحكيم لا يكتفي بقيام الشكل التقليدي للحب الرومانسي بين محسن وسنية ، وانما هو يضيف اليه من رائحة الرمز التاريخي وعبق الماضي ما يركز الجانب الرومانسي تركيزا شديدا تكاد معه « فاجعة الحب » ان تصبح محور المأساة . ان « العودة الى الماضي » لرؤية المستقبل هي جوهر البناء الرومانسي في الرواية . فالتداعي الذهني يعرفنا به على تاريخ زنوبة ومحسن ومصطفى ، خاصة حديث محسن الطويل مع سنية عن سني حياته الاولى — الطفولة — و« الحلم » الوحيد في القصة هو حلم محسن بازدهار الحب والفوز بقبلات المعشوقة . بل ان الحكيم يبالغ اكثر ويقدم لكل جزء من جزئي الرواية بأبيات من الاسطورة المصرية القديمة . تلك هي اذن طلائع الرومانسية في عودة الروح .

بل اننا لا ننسى ان المؤلف كتب جزءا كبيرا من هذه الرواية بالفرنسية

اثناء غيبته في باريس . فما اقرب الشبه بينـــه وبين هيكل حين كتب قصة « زينب » في نفس المكان . ان « الحنين » وحده هو الذي يربط بين القصتين ربطا عميقا ، الحنين الذي يحمل خصائص المثقف البرجوازي المتمرد ، ولكن اغلال تمرده اقوى من ان تحلها يداه الضعيفتان .. ومن ثم يلجأ الى الاحلام الى الريف ، الى مصر القديمة، الى اللغة الشعبية ، الى كافة ادوات الخيال الرومانسي الجامح . حقا ، ان زينب هيكل لا تعاني من صراع بين اكثر من اتجاه فني فهي من الادب الرومانسي المحض، ولكنهما معا ـــ زينب وعودة الروح ـــ اغنية حالمة للريف المصري . لذلك نرى الريف في كليهما وكأننـــا امام شاشة سينما ، ولسنا نجوس على ارض الواقع التعس . فبالرغم من ان تعاسة هذا الواقع هي التي فجرت التمرد في الفنان الا انه يناظلها بسلاح التجاهل واللامبالاه ، بل هو يضفي عليها من خياله الشيء الكثير فيراهـــا كما تتوهم احلامه ، معلنا رفضه للواقع وتعاليه عليه . هذا هو التكويـــن الرومانسي لعودة الروح ، فالبؤس الذي يقاسيه الفلاح يختفي وراء ستار كثيف من الشعار الرومانسي القائل « عشرة آلاف سنة » يحملها هذا الفلاح على كتفيه ، تتوسد اعماقه ، وترسب في وجدانه ، لا تزول . كذلك يختفي هذا البؤس في الشعار المعقد الذي يعاني من مركب النقص « نحن افضل من اوروبا » . ويختفي مرة ثالثة في تلك المناقشـــــات الملتوية بين البدوي والفلاح لتعلن هذا الشعار « نحن اكثر اصالة » .. وهكذا . وما اخصب الصراع الذي دارت رحاه بين الوجه الرومانسي والوجه الكلاسيكـــــي . لعودة الروح .

غير ان اتجاها اخر ظل يغالب الاتجاهين السابقين منذ امسك الحكيم بالقلم ليخط السطر الاول في هذه الرواية الرائدة . ذلك هو الاتجاه الواقعي. ان السحابة الرومانسية قد أمطرت أحلاما كثيرة ، ولكنها لم تخف وجـــــه الشمس . والرخام الكلاسيكي الثابت الاركان لم تزلزله حركة التنقـــــلات الكثيرة في المكان ، ولكنه لم يقف حائلا دون حركة الزمان . لهذا يحتفي الحكيم بالواقع في عودة الروح على نهج خاص لم يسبقه اليه أحد في أدبنا الحديث . يحتفي بالواقع في اختيار القضية ـــ المحور ، والشخصيات الرئيسية ،وزوايا المعالجة . فالقضية في عودة الروح ليست على الاطلاق ، هي قضية الفضيلة أو الرذيلة او الانتقام أو القدر أو غيرها من قضايا الادب الكلاسيكي العظيم. كما أنها ليست قضية الفروسية أو الحب الفاجع أو الموت أو غيرها من قضايا الادب الرومانسي . وانما هي على وجه التحديد قضية « مصر الثورة » أو قضية الطبقة المتوسطة في مصر ابان الثلث الاول من القرن العشرين . لهذا

لم ترد جزافا كلمات مثل « الشعب » أو « الحكومة » على لسان هذا أو ذاك من الشخصيات دالا من حيث المظهر الخارجي على الكيان العائلي ومــــن يتصرفون فيه ، رامزا من حيث الجوهر العميق الى الشعب الحقيقيوالحكومة الحقيقية . ولهذا أيضا تم اختيار الشخصيات بوعي نافذ بطبيعة المرحـــلة التاريخية التي عاشتها بلادنا آنذاك . فليست الام التركية والاب المصـــري الموظف بالحكومة ، ومفتش الري الانجليزي ، والاثري الفرنسي ، ثـــم الاعمام القاطنين بحي السيدة ، أحدهم مدرس والاخر ضابط موقوف والثالث طالب بالمهندسخانة ومبروك الخادم والدكتور حلمي والد سنية .. ليست هذه الشخصيات الا تجسيدا واعيا بحقيقة الوضع الاجتماعي في مصر .ولعل الاحداث الجانبية التي تبدو لنا تافهة في أول الامر ، كسيطرة العالم الغيبـــي على العانس « زنوبة » شقيقة المدرس والمهندس والضابط والموظف الكبير ، والافلاس المستمر الذي ينشب أظفاره بقوة في أمعاء هذه الاسرة المتآلفـــة ، ثم الغرام الجماعي لابنة الجيران ، وفوز الوارث الجميل بها وما تجشمه من عناء حتى يقابلها عند طبيب أسنان ، وما عاناه في سبيل الاستقرار بالقاهـــرة وبيع الدكان الموروث بالمحلة الكبرى ... وكذلك التفاصيل الصغيرة التـــي وقعت في القرية من أمه وعنجهيتها وتسلطها ونفورها من احتفاء الفلاحين بمجيء ابنها ، وتحكمها في زوجها الذي يدخل في دائرة نفوذها فيأمر الفلاح المسكين بأن يذهب في « عز الحر » يشتري خبزا افرنجيا من المدينة المجاورة .. الى غير ذلك من عشرات الاحداث التي قد توحي للوهلـــة الاولـــى انها « وقائع صبيانية » تصيب الرواية بالتفكك ، ليست الا ذلـــك « النسيـــج الواقعي » للرواية كما يفهم الحكيم الواقعية . وهو النسيج المشتمل علـــى القضية الرئيسية ، النسيج البرجوازي الناشىء بين أحضان مجتمع يئن تحت وطأة التحالف الاستعماري شبه الاقطاعي . فنحن لا نستطيع أن ندرج هذه الاحداث « العادية والتافهة » في نسيج كلاسيكي يختار شخصياته غالبا مـــن النبلاء والاحداث « العظام » ، ولا نستطيع أن ندرجها في نسيج رومانســـي شديد الرهافة والشفافية . وانما نستطيع القول بأن الحكيم استوحى مـــن الواقعية الاوروبية هذا المعنى للعادي والمألوف والتافه كنسيـــج لـــلادب الواقعي . ولكن الحكيم ليس واقعيا مع ذلك بالمعنى الاوروبي الشائع فـــي اواخـــر القـــرن التـــاســـع عشر . ليـــس واقعيـــا « نقـــديـــا » وليس واقعيـــا « طبيعيـــا » وغني عـــن البيان انه ليس واقعيا اشتراكيا . فالواقعية الاوربية سواء منها التي تركز على الجانب الاجتماعي أو الجانب البيولوجي ، وسواء منها التي تؤمن بحتمية وراثية أو تطبق نظرية فيزيقيـــة

او نفسية ، فانها ترى الواقع وتشكله فنيا وفق نظرة سوداوية حالكة السواد لان آمالها وامانيها قد اخفقت وتحطمت على صخرة الواقع الجديد المتولد من النظام الاستغلالي .

توفيق الحكيم على النقيض من هذه النظرة المتشائمة ، كان متفائــلا اشد التفاؤل ، ولكنه لم يرث من الواقعية الاشتراكية تفاؤلها ، لانه لم يقف يوما على الارض الفلسفية لهذا اللون من الوان الواقعية ، ولانه لا يعبر عن الطبقة الاجتماعية التي تدعم كيانها هذه النظرة . كان واقعيا حقا في انحيازه المطلق لقضية الثورة الوطنية في مصر ، وكان واقعيا حقا في اختياره للنسيج اليومي في حياة الطبقة المتوسطة في مصر ، وكان واقعيا حقا ، في تفاؤل عظيم بالمستقبل ، تفاؤل يبتعد به عن أسوار الواقعية النقدية والطبيعية المظلمة ، ولا يصل به الى عالم الواقعية الاشتراكية المليء بالضوء . واقعية « عودة الروح » اقرب ما تكون الى الواقعية الاجتماعية غير المنهجة في اطار نظري، وان قيدت في نفس الوقت باطار من الرمز .

على أن ذكرنا لهذه الجوانب الثلاثة ، كل منها على انفراد ، يمضي بنا في غياهب مضللة . فالحق انها تتفاعل فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، حتى ليصبح نوعا من التبسيط القول بأن هذا الجانب رومانسي ، والآخــر كلاسيكي والثالث واقعي . ان صراعا عظيما لا يهدأ بين هــذه الاتجاهات الثلاثة يصوغ منها شيئــا جديدا على أدبنا الحديــث هو مزيج مركب مــن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية . هذه الظاهرة تدل اولا على أصالــة الفنان المبدع ، لانه لم يبادر الى النقل الحرفي عن احد الاتجاهات الاوربية ، بالرغم من أن النقل في ذاته كان يقيه شر العيوب الكثيرة التي تزاحمت على جانبي الرواية . كما تدل هذه الظاهرة أيضا على أن امتداداتها في أدب نجيب محفوظ والشرقاوي ، تعد استجابة اصيلة لخصائص العصر .

ويبدأ الصراع بين كلاسيكية عودة الروح وبين رومانسيتها وواقعيتها منذ ان تبدأ قصة الحب الصامت بين محسن وسنية . ثم يبدأ مرة اخرى عند وصول محسن الى القرية . ومرة ثالثة عند خاتمة الرواية . ينعكس الصراع في بدايته الاولى بين الحوار والفلاش باك ، وبين السرد واللغة الشعبية ، وبين الحلم والتسلسل المنطقي . فلا شك ان المهارة الفائقة التي يتمتع بها الحكيم في ادارة الحوار بين الشخصيات ، كانت تتوارى خلف أردية التداعي الذهني الذي يرجع باحدى الشخصيات الى الوراء موضحا جذورهــا الاجتماعية والنفسية في اسلوب تقريري جاف . بل ان هذا السرد كان ينعكس على الحوار نفسه حين يتصل به الامر بحركة الفلاش باك ، فتراه يصبــح

تعليقا مباشرا ، أي أن التفاعل بين اداة العودة الى الماضي (الفلاش باك) واداة لحظة الحضور (الحوار) قد اثمر احد العيوب الرئيسية في الرواية ، وهو احتفالها بتدخل المؤلف بين الحين والآخر ، واقحامه لشخصيتـــه دون مبرر . الا أن الحوار في هذا العمل كان حوارا كلاسيكيا محضا ، بمعنى انه قد شارك في عملية البناء الكلاسيكي في الرواية ، فلم تهتم المناقشات الدائرة بين الشخصيات بجزئيات حياتها اليومية بقدر ما اهتمت بالثابت بل والخالد من الامور . وحين عنيت في القليل النادر بالتفاصيل الصغيرة المألوفة كـــان الســرد ينهج نهجا واقعيا . كذلك الفلاش باك كان أقرب الى التداعي الذهني الذي يصوغ « الماضي » في اطار من الذكريات لا في اطار المونولوج الداخلي. وهذا ما يؤكد لنا أن الطابع النفسي لم يكن هو الطابع الذي استهدفه الفنان من فكرة الفلاش باك ، وانما هو الطابع الرومانتيكي . وبالرغم مـــن أن التعارض بين الاداتين قد اثمر أحد عيوب الرواية فانه بغير شك قد ساهم في اضافة عنصر الحركة الى الرواية المصرية ، الحركة الدرامية عن طريـــق الحوار ، والحركة الاجتماعية أو التاريخية عن طريق الفلاش باك . ومهما شابت المحاولة الاولى أخطاء البداية ، فانها قد تطورت فيما تلاها من أعمال تخلصت من العيوب وأبقت على الانتصارات ، واتسمت بهذا اللون الخاص من « التعبير » المصري الذي لا يميل الى تعقد الفلاش باك الى درجـــــة المونولوج الداخلي ، ولا يميل الىتبسيط الحوار الـــى درجـــة الديالـــوج الفوتوغرافي الصرف .

كذلك شهدت « عودة الروح » صراعا عنيفا بين اللغة الشعبية والسرد الفصيح . لقد كان اختيار الحكيم للعامية المصرية خامة لغوية للرواية،امتدادا للمحاولة الرائدة التي بداها هيكل في «زينب» . غير أن هيكل لم يلق أيـــة صعوبات في استخدام العامية بمعناها الرومانسي الذي يسمح له بنقلها من الحوار الى السياق السردي دون اعتبار لاية تقاليد تمنعه من ذلك . وهي لم تكـــن قط شجاعة من هيكل بقدر ما كانت انسجاما مع التكامل الرومانسي في « زينب » فهي رواية لم تعان من أية صراعات داخلية أو انشقاقـــات أو ازدواج . انها رواية رومانسية من البداية الى النهاية ، من الداخل الـــى الخارج ،في أحداثها ومواقفها وشخصياتها وحوارها ولغتها وسردهـــا . لذلك كانت اللغة في زينب لغة رومانسية ان جاز التعبير . لغة المطلقـــات المجنحة ، لغة الطبيعة ، لغة الموت ، لغة الالم . هي ايضا تلك اللغة الجنينية التي تذكرنا بنشاة اللغاتالاوروبية في صراعها من أجل الاستقلال عناللاتينية (مع الفارق النوعي بين اللاتينية والعربية وبين اللغات الاوروبية والعاميـــة

المصرية) فهي لغة الطبقات والقوميات الناشئة . من هنا لم يفكر هيكل كثيرا فيمـا اذا كان من اللائق استخدامها في السرد الروائـي ، فاستخدمها غير عابىء بالتقاليد الكلاسيكية ، وان تخفى على الغلاف تحت توقيعه المستعار « مصري فلاح » .

ولم يعبأ الحكيم أيضا بالتقاليد الكلاسيكية في اللغة منذ أمسك القلـم وكتب . ولكنه كان مهموما ببذور اتجاه جديد يغلي في أعماقه هو الاتجـاه الواقعي . وكما لم يأخذ الحكيم رومانسيته عن القوالب الجاهـزة في الادب الغربي ، كذلك لم يأخذ واقعيته من هذه المصادر . فهو يحتضن اللغةالشعبية في دفئها الواقعي المنساب مع جزئيات حياتنا اليومية ، ولكنـه في السرد يصطدم بالرصيد اللغوي من التراكيب العربية الراقدة في ذاكرته . وهكـذا نفاجأ بتعارض حاد بين العامية المصرية في واقعيتها المألوفة ، والسـرد الفصيح في كلاسيكيته الرخامية . ان هذا التعارض كثيرا ما أثر على التكوين الدرامي للشخصيات ، ففي أجزاء منها تتموج الشخصية بحيوية دافقـة ، وفي أجزاء أخرى تسلك سبيلا « تمثاليا » يجفف رمق الحيـاة في كيانهـا النابض . فالشخصية الفنية في بنائها اللغوي تتكون عبر مستويات مختلفة من التوتر ودرجات متفاوتة من الحرارة ، ولكن هذا البناء يتعرض للانشطار بين برودة الموت وتدفق الحياة حين يعاني من الازدواجية اللغوية بين التعبيـر الواقعي الحي ، والتعبير الكلاسيكي الجامد . ليس معنى ذلك أنه كان مطلوبا من الحكيم أن يكتب السرد بلغة الحوار ، فللسرد نوعيته الخاصة واستقلاله الخاص . غير أن اختلاف النوع الفني لا يبرر اختلاف مناهج التعبير . أي انه اذا كان المنهج الواقعي في الحوار يقضي باستخدام اللغة الشعبية ، فان هذا المنهج في السرد يقضي باستخدام لغة بعيدة عن الشموخ الكلاسيكي ، قريبة من واقع الحياة اليومية ، وان لم تكن مرادفة لهذا الواقع حرفيا . أي تلك اللغة الميسورة للاحداث والشخصيات والمواقف التي تتكون منها « عودة الروح » . وهي ليست أحداثا تاريخية ، كما أنها ليست شخصيات تجري في عروقها الدماء الزرقاء ، وهي أيضا ليست مواقف صارخة بالبطولةالمأساوية ازاء القدر ، الـى غير ذلك من المحاور الكلاسيكية التي تستلزم بناء لغويـا يتفق مع طبيعتها . « عودة الروح » هي ابنة الطبقة المتوسطة ، ابنة الثورة المصرية ، ابنة محسن وسنية وزنوبة ومبروك . وبالتالي فان السرد الـذي يناسبها هو السرد « الواقعي » في استلهام الحياة اليومية ، والبعيد في نفس الوقت عن حرفية اللغة الشعبية . الا ان الحكيم في معاناته الهائلة للصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة ، كان مخلصا لتلك المرحلة التاريخية من الثقافة

المصرية التي أملت عليه شجاعة التوظيف اللغوي للعامية المصرية جنبا الى جنب السرد الكلاسيكي الفصيح .

***

تلك هي انعكاسات الصراع اللاهب الذي دارت رحاه في الجزء الاول من « عودة الروح » على « قصة الحب » بين محسن وسنيه . وهو نفس الصراع الذي شهدته الفترة التي أمضاها محسن في الريف ، وهو نفس الصراع الذي يختتم به الحكيم روايته . غاية ما نشعر به من فروق أن الصراع كان يزداد حدة كلما شقت الاحداث طريقها الى النهاية ، ومن ثم كانت العيوب تزداد وضوحا ، والانتصارات كذلك .

ان مصادر التكوين الثلاثي في عودة الروح (الرومانسية ، الواقعية الكلاسيكية) تكمن في الاضطراب الحضاري العظيم الذي صاحب تاريخنا الادبي الحديث كما تكمن في التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وهما عنصران يمكن مراجعتهما في القسم الاول من هذا الكتاب . فلا ريب أن لقاءنا بالحضارة الغربية عند نهاية القرن الماضي بتراث يكاد يخلو تماما من منجزات الحضارة الحديثة ، بالاضافة الى التجربة المحلية الاصيلة ، كان له أثر عميق في تشكيل هذه « الصورة » التي حملتها الينا « عودة الروح » أو ذلك المزيج المركب من العناصر الثلاثة التي استجابت لها تربتنا المحلية .

ولعل ما يؤكد أصالة هذه التجربة انها امتدت في تربتنا امتدادات غائرة في أعمق انتاجنا الروائي الى الان : ثلاثية نجيب محفوظ . ان البناء الكلاسيكي المحكم يضبط الثلاثية من جزئها الاول الى جزئها الاخير ، بالرغم من أنها تنتمي الى خانة الادب الواقعي العظيم دون أن تصنف في الواقعية النقدية أو الطبيعية أو الاشتراكية . وبالرغم من الوحدة اللغوية التي آثرها نجيب محفوظ بين السرد والحوار ، وبالرغم من الحس الرومانتيكي الذي يخصص له نجيب فصلا كاملا هو «قصر الشوق» . حقا ، ان الثلاثية امتداد أكثر تطورا وازدهارا لعودة الروح ، ولكنه الامتداد المستوعب للظاهرة الفنية والمبقى عليها في آن . وما أعظم الشبه بين خاتمة الثلاثية من جانب، وخاتمة عودة الروح من جانب اخر . ان القصة تنتهي في كلتيهما ، وقد دخل ابطالها السجن . السجن ثمرة الثورة الاجتماعية عند نجيب محفوظ ، وثمرة الثورة الوطنية عند توفيق الحكيم .

ان الخاتمة في كل من الروايتين تضع حقا حجر الزاوية في البناء المعماري لهما ، فهو « قضية الثورة » سواء كانت في المرحلة الوطنية أو في المرحلة الاجتماعية . وهكذا ترسب هذا الضمير الفني ، ان جاز التعبير ، في

الاعمال التالية لعودة الروح . ربما كانت التطورات التي حدثت في تاريــخ الرواية المصرية بعد هذا العمل ، تبتعد به كثيرا عن العيوب التي شابته يوم ميلاده ، ولكن هذا التاريخ ظل محتفظا بالسمات الاساسية لهذا العمل مما يؤكد لنا مرة أخرى انه لم يكن عملا عابرا في حياتنا الادبية ، وانما هو يلخص ويجسد جزءا عزيزا منتاريخنا الحضاري . ان اعمال نجيب محفوظ التي تبدأ بـــ « عبث الاقدار » الى « خان الخليلي » ليست الا هذا المزيج المركب من الرومانسية والكلاسيكية ، وليست « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » الا مزيجا من الكلاسيكية والواقعية ، وتأتي «بين القصرين» مزيجا شديـــــد التعقيد ــ بالرغم من بساطته الظاهرية ــ بين الواقعية والكلاسيكيـــــة والرومانسية .

تصارعت اذن الاتجاهات الفنية الثلاثة الكبرى علـــى صفحات « عودة الروح » . وكان من النتائج المباشرة لذلك ، أن صعب تصنيف هذا العمل الام في خانة تقليدية من خانات الادب الاوربي . ومن هذه النتائج ايضا أن امتدت خصائص هذا العمل في أدبنا الروائي على مدى تاريخه بكل ما تحتويه هـــذه الخصائص من سوالب وايجابيات . كذلك كان من هذه النتائج ان حفلـــــت « عودة الروح » بعيوب تسرف في السذاجة ربما خلت منها رواية لكاتــــب ضئيل الموهبة والثقافة اذا كانت روايته نقلا أو تطبيقا حرفيا لاحد المذاهب . غير أن هذه العيوب بعينها كانت من المصادر الهامة لاحراز الانتصارات بعد ذلـــــك .

ان هذا الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية والواقعية ، لم يكن هو الصراع الوحيد في « عودة الروح » . لقد كان هناك صراع أكبر ، هو الصراع الرئيسي في الرواية ،الصراع بين الواقع والرمز ، بين الواقع الخام الـــذي يصوغ أرضية العمل الفني ، والرمز الفكري الذي يسقطه عليه من الخارج، من الذهن . فتوفيق الحكيم صاحب تجربة الذهن والتعميم التي أحطنا بهـــا فيما سبق ، هو نفسه الذي كتب « عودة الروح » ، فهل ثمة فارق بيـــــن الصياغة الدرامية وصناعة الرواية ، اذا تصدى لهما كاتب واحد ؟ لا بد أن يكون هناك بعض الفروق التي تحتمها الطبيعة المختلفة لكل فن . ولكن هناك أيضا أوجه الشبه التي تحتمها الطبيعة الواحدة للكاتب الواحد . لذلك أرى أن « عودة الروح » كتبت بمزاج الفنان صاحب « تجربة الذهن » والتعميم . من الصفحة الاولى تصادفنا هذه الكلمات عن نشيد الموتى تحت عنوانالرواية « عندما يصير الزمن الى خلود سوف نراك من جديد ، لانك صائر الى هناك، حيث الكل واحد » . وفي الصفحة الاولى من الجزء الثاني نقرأ عن كتـــاب

الموتى « انهض ! .. انهض يا اوزوريس ، انا ولدك حوريس ، جئت اعيد اليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الحقيقي ، قلبك الماضي .. ». ان هـــذه الكلمات المقتبسة من أوراق البردى المصرية القديمة ، ليست الا قوسيـــن كبيرين يحيطان الرواية من أولها الى اخرها . الفنان يعيد نقلهما مرة اخرى بين دفتي الغلاف في لغة أخرى هي الاحداث والشخصيات والمواقف وغيرها من أدوات التعبير . واحيانا يلجأ الى نقلهما حرفيا على لسان محسن وهو يتهدج في أحاديثه مع الفلاحين ، أو على لسان الاثرى الفرنسي في نقاشه مع المفتش الانجليزي . ولو اننا استثنينا هذه الاحاديث المباشرة لاكتشفنـــا أن الحكيم يستهدف ما هو أكثر مباشرة ووضوحا . يستهدف أن تكون سنيـــة «ايزيس» وان يصبح زعيم الثورة « أوزوريس » ، وأن تصبح الرواية هي التجسيد المعاصر للاسطورة الفرعونية القديمة او أن تصبح الاسطـــــورة الفرعونية القديمة هي التجسيد المعاصر لاحداث عودة الروح . فالحـــق أن الحكيم قد تأرجح بين المعنيين لهذه العلاقة بين الواقع والرمز . وقد تسبب هذا التأرجح في الكثير من تضخم بعض المواقف والشخصيات وهزال بعضها الاخر مما أوقع الرواية في براثن الكاريكاتور في بعض اجزائها . ولعـــل المفارقة الكاريكاتورية الاولى هي موقف سنية من الاسرة العاشقة . فقـــد تصرفت سنية في بعض الاحيان كما لو كانت « ايزيس » فعلا تربط بيـــن القلوب وتؤاخي أوصالها لتدفع بها الى الثورة . ثم تتصرف مرة اخرى كما لو كانت « أية فتاة مراهقة » تدور الاحاديث بينها وبين محسن في اسلوب غض اقرب الى الركاكة . وتتصرف مرة ثالثة كما لو كانت « امراة » تبحـــث عن مستقبلها لا عن عاطفتها فتبحث عن العريس المناســـب ، وتستحث غيـــرة الجميع . لا شك أن التضارب بين الاوضاع المختلفة لسنية ، قد أثمر «حياة» هذه الشخصية النابضة . الا ان هذه الحياة كانت في نفس الوقت حلبـــة صراع بين واقعيتها ورمزيتها . كذلك الامر بالنسبة لمحسن ــ هـــذه العيـــن الفنية البصيرة ــ كم ضاقت أسماله بما يحمله من رموز ، وكم فاضت رموزه واتسعت علـــى تكوينه الواقعي ، ولا يقتصر الامر على الشخصيات وحدها ، وانما يتجاوزها الى « الموقف » الفني : لا شك أن محسن حين يـــرى البقرة ترضع ابنها والطفل البشرى معا ، يود أن يرتدي عند المؤلف ثيابا رمزية .. ولكن ما أوسع هذه الثياب على « الجسم » الواقعي للموقف ؟ انها تلغـــي بنفسها الهدف من وظيفتها .

وهكذا نستطيع أن نتصفح في عودة الروح من بدايتها الى نهايتها موكبا طويلا من المشاهد التي يتناقض فيها الواقع مع الرمز . وتتجمـــع هـــذه

التناقضات وتلتقي مع تناقص الاتجاهات الفنية الغالبة على البناء الروائي : تناقض المضمون الواقعي المنحوت من كيان الطبقة المتوسطة وثورتهـــا الوطنية ، وبين الرمز الرومانتيكي المأخوذ عن « أحلام المجد » الفرعونية . ربما يقال ان الرومانتيكية هي ابنة الطبقة المتوسطة ، وبالتالي فلا تناقـــض هناك . ولا ريب ان هذا صحيح ، عندما يصبح الموت أو الاحلام أو الغابة أو الريف أو الحب هو مضمون العمل الفني . أما حين تصبح « الثورة » هي مضمون هذا العمل،فان الواقعية هي الاتجاه الفني المرشح لتجسيد الثورة. ولذلك كانت الواقعية هي ايضا ابنة الطبقة المتوسطة . فالطبقة المتوسطـــة شرائح ، والطبقة المتوسطة مراحل ، والطبقة المتوسطة بيئات . والطبقـــة المتوسطة المصرية في العشرينات من هذا القرن ، هي الشريحة الاجتماعية التي شاركت بنصيب موفور في الثورة المصرية ، الثورة الوطنية الديموقراطية. وعودة الروح هي صوت هذه الثورة ، بشكل عام ، وصوت تلك الطبقة بشكل خاص . ولعلنا نستطيع أن نتتبع هذا التناقض بين الواقع والرمز في هـــذه الرواية ، اذا وضعنا أيدينا على ثلاث نقاط .

والنقطة الاولى هي أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني . ولا شك أن الروائي في أية صورة من الصور ، يحاول أن يصمم عمله الفني ذهنيا قبيل أن يبدأتحقيقه عمليا . ولكن ثمة فرقا كبيرا بين « التصميم » الذهنـــي ، و « الفكرة » الذهنية . التصميم يقتصر على الخطوط العامة في عملية البناء، اما الفكرة فهي الملاحقة الذهنية لكل تفصيلة صغيرة في هذا البناء . وهـــي تخلق دائما ما يمكن تسميته بالمسافة بين الواقع والرمز .

والنقطة الثانية هي « معنى التجربة الشخصية » في عودة الروح . فلا شك أن ثمة روابط عديدة بين أحداث عودة الروح ، وأحداث التاريخ الشخصي لتوفيق الحكيم . وكثيرا ما تأرجحت العلاقة بين ذاتية الفنان وموضوعيـــة العمل الروائي بحيث أن بعض المواقف كانت « هروبا من الشخصية » كما يقول « اليوت » ، وبعضها الاخر « نزوعا الى الشخصية والتصاقا بها » كما ينبغي أن ندعو ذلك (النقل الحرفي) عن الواقع .

والنقطة الثالثة هي الفكرة المصرية التي كانت محورا رئيسيا لعودة الروح ، محورا لنسيجها الواقعي وجوها الرومانسي ومعمارها الكلاسيكي، ومحورا لرموزها المتعددة . ان الفكرة المصرية في ذلك الحين كما بينا من قبل هي العمود الفقري لمفهوم الثورة عند أبناء البرجوازية الناشئة من المثقفين ، ولذلك كانت العمود الفقري لثورتهم في « عودة الروح » . من هنا تصبـــح مناقشة قضية « المعجزة » فكريا ، مدخلا موضوعيا لحل مشكلة « المفاجأة »

فنيا حين وقعت أحداث الثورة في عودة الروح . فقد أخذ بعض النقاد على الحكيم أن نهاية الرواية جاءت مفتعلة ، لان الثورة شبت هكذا دون مقدمات. والحق أن الحكيم قصد الى ذلك ، من قبل أن يبدأ كتابة الرواية . أراد أن يؤكد أن الثورة كامنة في (الروح المصرية) كمونا يبدو للعين المجردة وكأنــه الاسترخاء الابدي . ثمتأتي لحظة ــ لم يحسب حسابها أحد ــ تنفجر فيهــا الثورة فتبدو لتلك العين وكأنها «مفاجأة» بينما هي الصورة الطبيعية لمصر التي تنام في مظهرها ، وتغلي في باطنها ، تغلي بتفاعلات « عشرة الاف سنة تتوسد أعماق هذا الفلاح » !!

وهكذا ينتهي الصراع بين الواقع والرمز في اطار أسبقية الفكرة الذهنية على التشكيل الفني ، وفي اطار معنى التجربة الشخصية ، وفي اطار الفكـــرة المصريـــة ، ليثمر بعد ذلك القيمة الحقيقية لعودة الروح ، ليثمر « الرؤيــا المصرية » بمعناها الفني العميق . لا يعني ذلك أن هناك رؤيا انجليزيةواخرى فرنسية ، وهكذا . وانما يعني أن التصور الرومانسي للفكرة المصرية أبـــان الثلاثينات من هذا القرن هو عماد الرؤيا الفنية عند توفيق الحكيم . والرؤيا الفنية بهذا المعنى ، هي البطل الرئيسي في « عودة الروح » ، هي الاضافة النوعية الجديدة للادب في بلادنا . فقد أصبح من حقناأن ندعو أدبنا أدبـــــا مصريا بعد أن ظل أمدا طويلا نهبا مشاعا بين التقليد والنقل والاقتبـــاس . أصبحت لنا رؤيتنا الخاصة للعالم ، عندما ولد لنا الفنان ذو الرؤيا الخاصـــة للوجود ، وعندما ولدت لنا الرواية ذات الرؤيا الخاصة للفن . وتلك هـــي الثورة الحقيقية التي أحدثتها «عودة الروح » ، النقلة الكيفية بأدبنا من ذلك الصراع بين الرواية والمقامة عند المويلحي في « حديث عيسى بن هشـام » ومن ذلك الصراع العنيف بينالرواية والنثر الفني عند هيكل في « زينـــب » الى ذلك الصراع العظيم بين الفنان ورؤياه الفنية الخاصة عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » روائيا ، وفي « أهل الكهف » مسرحيا .

ان الرؤيا هي خلاصة « عودة الروح » وجوهرها ، هي المعطف الذي خرج منه أدبنا الروائي الحديث . وهكذا عادت الرواية المصرية الى«الحياة»، لم تعد تخضع لقالب مسبق ، وان خضعت لفكرة مسبقة تصوغ مع بقيـــــة العناصر الخالقة للعمل الفني ، ذلك العنصر الذي ندعوه بالرؤيا في الفن .

الفصل السابع
عصفور من الشرق

لان عودة الروح جاءت تلبية اصيلة لاحتياجات العصر والبيئة ، ولانها حملت بوعي نافذ خصائص هذا العصر وتلك البيئة ، فان اهم ما يعنى الناقد من انجازاتها الفنية والفكرية هي انها اعادت الرواية المصرية الى الحياة ، وانها استحدثت الرؤيا الفنية في الادب المصري المعاصر . وسوف يمتد بنا الحديث حول « عودة الروح » من هاتين الزاويتين ، في هذا الفصل ، والذي يليه . فالحق أن « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الارياف » ليسا الا امتدادا للانتصارات والسوالب التي حققتها « عودة الروح » في مسارها التطوري الى امام . خاصة وأن توفيق الحكيم كتب يقول انه لم يكن قد انتهى من « عودة الروح » حين اختتم جزءها الثاني . فقد كان يظن أنه سيتلوهـا بجزء آخر أو عدة أجزاء . وكثيرا ما بدا لي ظن الحكيم في مكانه الصحيح ، وكثيرا ما بدا لي أنه حقق هذا الظن بالفعل ، اذ بالرغم من أنه كتب كلمة النهاية في خاتمة الجزء الثاني من « عـودة الروح » عـام ١٩٢٧ الا أنـه في « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الارياف » راح يستكمل ما بدأه في روايته الاولى . وفي حدود هذا المعنى تعد الروايات الثلاث أقرب ما تكـون الى « ثلاثية » ، وحتى لا يتبادر الى الذهن أن الخيط الذي يربط بين الاجزاء الثلاثة هو « الترجمة الشخصية » للمؤلف ، فانه يجدر بنا أن نقول ان علاقة توفيق الحكيم بثلاثية « عودة الروح » تشبه الى حد كبير علاقة نجيب محفوظ بثلاثية « بين القصرين » . اي أنه اذا كانت ثمة روابط تصل بين شخصية كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ ، فانها تكاد تكون نفس الروابط بين شخصية محسن وتوفيق الحكيم . وهي بغير شك روابط أبعد ما تكون عن « الترجمة الذاتية » للفنان . وفي كتابي « المنتمي » حاولت في الفصل الاول « جيـــل

المأساة » أن ابرهن على هذه الحقيقة ، وهي ان كمال عبد الجواد لم يكن قط ترجمة حرفية لنجيب محفوظ ، وانما كان تجسيد موضوعيا امينا لجيل الازمة التـــي ينتمي اليها نجيب محفوظ انتماء ثوريا . وهذا هو المعنى الذي اريد ان أسبغه على شخصية « محسن » في كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ، فهو تجسيد لنفس الازمة في جيل مختلف ومن زاوية مختلفة. ويبدو أن أزمة هذه الاجيال من المثقفين هي بعينها أزمة الطبقة المتوسطـــة التـــي ينتمون اليها في شتى مراحل تطورها ، في ثوريتها وفي ترددها وفي نكوصها . وهي وان عبرت عن نفسها في الرواية المصرية منذ البدايات المبكرة فـــي « حديث عيسى بن هشام » و « زينب » ثم في « حواء بلا آدم » و « ابراهيم الكاتب » وغيرها من عشرات الاعمال التي كتبها جيل الرواد من أمثال طـــه حسين والعقاد والمازني وتيمور ولاشين ، فانها قد تجسدت في أعمال أخرى تجسيدا يرتفع بها الى مستوى الرمز وعلامات الطريق ، من امثال قصـــة « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ، و « مذكرات طالب بعثة » للويس عوض .

واذا كنا نعالج « عصفور من الشرق » في هذا الفصل ، و « يوميـــات نائب » في الفصل التالي ، على انهما حاشيتين ملازمتين لعودة الروح ، فان هذا لا ينفي أن لكل من الروايتين قيمتها الذاتية واستقلالها الخاص . وهما ـــ معا ـــ قد صدرتا في فترة زمنية واحدة تعقب نشر « عودة الروح » بخمس سنوات ، اذ ظهرت « عصفور من الشرق » عام ١٩٣٨ ، وكانت « يوميات نائب » قد ظهرت قبلها بعام واحد . الا أن صدورهما في فترة واحدة يدل على مدى الانفصام الذي عاناه الحكيم في شخصيته الفنية . ذلك أنه في « عصفور الشرق » انتصر للرومانسية انتصارا حاسما ، بينما نراه في « يوميات نائب » وقد انتصر للواقعية انتصارا حاسما آخر .

ويبدو أن السنوات الخمس بين « ظهور » عودة الروح ، وظهـــور « عصفور من الشرق » كانت أكثر السنوات عذابا في حياته الفنية ، لانـــه كان يتمثل خلالها فنيا ذلك الصراع الهائل الذي نشب في أعماقه أثناء وجوده في فرنسا بين الحربين . وراح يستعيد في خياله تلك المرحلة التي وضعته بين اختيارين كلاهما أشق على النفس من الاخر : الشرق أم الغرب ؟ فالشرق في وجدانه غائر حتى الجذور التي تمد قلبه بشرايين الحياة ، والغرب في ذهنـــه ماثل حتى النخاع فهو الذي يمد عقله بأسباب الوجود . وبين العقل والقلب ، بدأت رحلة العذاب في أدب توفيق الحكيم . وجاءت « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب » في فترة زمنية واحدة تغرسان بذور الموقف « التعادلي » في حياته الفنية . من هنا كانت « عصفور من الشرق » تجسيدا واعيا لموقـــف

التردد بين الحضارتين ، وذبذبة تميل ببندول الحكيم نحو أحد الموقفين .

فما هو ذلك الموقف الذي نلامسه في « عصفور من الشرق » ؟ من اليسير حقا أن نجيب بأنه الموقف الرومانتيكي الخالص ، وليست اجابتنا هذه ببعيدة عن حرفية النص وفحواه على السواء . ومن اليسير كذلك ، أن نجيب بأنه موقف رجعي ينتكس بصاحبه عن مضمون الثورة التي ينتمي اليها ، ولن تعوزنا الاستشهادات المطولة من واقع الرواية وأحداثها جميعا . ولكنـي أعتقد انه على الرغم من أن « عصفور من الشرق » هي انتصار حاسـم للرومانسية ، فان هذا الانتصار لا يتم الا على الصعيد الجمالي فحسب ، كما أعتقد انه على الرغم من انها تتضمن موقفا رجعيا من نظريـات التقـدم الاجتماعي ، فان هذا لا يتم الا على المستوى الذهني المجرد . أما في مستوى « الرؤيا » التي نحن بصدد بحث امتداداتها من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » فان « عصفور من الشرق » تقول لنا شيئا آخر .

وقبل أن نجلو هذا الشيء الاخر ونتتبع خطواته ، علينا أن نرصد بصبر وامعان تفاصيل ذلك الوجه السالب لعصفور من الشرق ، الوجه القائـل بالرومانسية الفنية ، والقائل بالرجعية الفكرية .

والرومانسية الفنية ليست في ذاتها عيبا ، ولكنها اذا أمست شيئا قريبا من الطرطشة العاطفية — على حد تعبير الدكتور مندور — فانها تسيء الى العمل الفني أبلغ الاساءات . وهكذا نحن نستقبل في « عصفور من الشرق » قصة حب لاهب بين فتانا « محسن » واحدى فتيات باريس هي «سوزي» . ولقد تردد محسن كثيرا قبل أن يعزم على محادثة سوزي ومصارحتها بغرامه المشتعل . وكانت سوزي تعمل في أحد المسارح كبائعة تذاكر ، وكان محسن يرقبها من بعيد على أحد المقاهي الكثيرة الموازية للمسرح الذي تعمل فيه . وعندما لاحظ محسن أن العشاق في باريس يتبادلون الحب والقبلات علانيـة في الشوارع بين الناس تقزز من هذا الابتذال لاشياء ينبغي أن تحفظ فـي الصدور كما تحفظ اللآلىء في الاصداف ! وعندما نصحه صديقه اندريه أن يبدأ علاقته مع حبيبته بهدية رمزية كباقة زهور أو زجاجة عطر ، أجابه محسن « انها أعظم قدرا عندي ، وأجل خطرا من أن أقدم لها شيئا أو أن أوجه اليها كلاما » وقد لمعت في رأسه كالبرق صور من الماضي فرأى محبوبته « سنية » في ثوبها الحريري الاخضر الذي كان يتطلع اليه من بعيد « لا يدري ، غير انه يحس قوة ترغمه على الجلوس قرب مكانها ، وأنه يحب هذا القرب لذاته » . ثم بدأ محسن أولى خطواته « العملية » فيما يرى ، وقد كانت أولى خطواته نحو القمة الرومانتيكية في واقع الامر . فاذا هو يغامر بتتبعها من عربة المترو

الى عربة المترو الاخر الى أن لحق بها ذات مرة ونزل معها في احدى المحطات « وسارت في طريق طويل تنبت على جانبيه أشجار الزيزفون والكستنـــــاء فتابعها متواريا بين لحظة واخرى خلف جذوع الاشجار » الى ان عرف أيـــن تقيم فكاد قلبه يطير من الرقص « كأنه ظفر بايوان كسرى » وسرعان ما نقل امتعته من غرفة والدي صديقه أندريه التي كان يقطن بها الى غرفة بالمنزل الذي تقيم به سوزي وراح يستمع كل صباح الى صوت ملائكي ينشد عن روايـــة كارمـــن :

الحب طفل بوهيـــــمي
لا يعرف أبدا قانـــونـــا

وكان صوتها ، تلك النغمات الذهبية القادمة من غرفة تقع أسفل غرفته تماما . لذلك تصبح الهدية المناسبة « ببغاء » يجيد كلمة « احبك » يرسل به اليها من نافذته العلوية الى شرفتها في قفص يتدلى بحبل قصير . وتأخـــــذ العلاقة مرحلتها الجدية حين يدعوها الى العشاء فتقبل ، ولا يحس بجانبها رغبة في طعام أو شراب لان المعدة تنام « عندما تستيقظ الروح » . ويستقبلها في غرفته ليقرأ لها الاشعار ، ولكنها تفضل ترجمة الاشعار في سعار الشفاه ووقدة اللحم والدم « ولم يفطن الا الى وجه سوزي الناعم الحار قد لاصـــق وجهه ، وكأنها تقبله !! نعم ، انها بين ذراعيه تقبله ، هذا لا ريب فيه الان ، وهي حقيقة واقعة الان ، لا وهم فيها ولا غموض ، ولم يدر الفتى كيف حدث ذلك ، ولا ما يصنع بعد ذلك !؟ » . وما أن التقى بصديقه أندريه وروى له ما حدث ، حتى صدمته الاجابة التي أدركها بنفسه ، ولكنه لم يود أن يسمعها من الاخريـــن : « أرأيت ؟ . . انها فتاة ككل الفتيات ! وعاملة كألف العاملات » . وشعر محسن كمن يهوي الى الارض ، شعر بفراغ « في مادة نفسه لا يدري بعد اليوم بماذا يملؤه . لقد تحولت سوزي في لحظات الى شيء غير سماوي ، «تفاحة» حقا ، ولكن من « الارض » ، حلوة حقا « لكن داخلها الدود » . غير أن سقوطه، على الارض الباردة من علياء المجد الرومانسي ، لم يكن هبوطا على أرض الواقع الصلبة ، وانما على أرض رخوة مـــادت بـــه في أوحـــال « الطرطشة » العاطفية أكثر فاكثر . اصبح يشرب من الكوب الذي مستـــه بفمها . وعندما ذهب معها الى أحد المطاعم وباغتهما صديقها « هنري » فما كان منها الا ان اتخذت موقف الصمت والتخفي وراء غلاف مجلة ، اما هـــو فقد غادر المطعم من فوره . ولكن ليس الى غير رجعة . لقد ذهب اليهـــا ، وتوسل على أعتاب غرفتها ، وتضرع الى كل لحظة من لحظات الاسبوعين اللذين قضتهما معه . غير أن اجابتها جاءت حاسمة ، لم تفتح له الباب ولم

تسفر توسلاته عن أي عطف ، ان بابها المغلق في وجهه لا تخترقه صلاة ، ولا يفتحه بخور ! انها الان في حجرتها كاله في سمائه ، وقد احتجب بالسحـــب واعتصم بالشهب ، فلا أحد يدري كيف يدنو منه . واخيرا قرر أن يكتب لهـــا رسـالة الوداع التقليدية في كل حب فاجع . روى لها كيف أمسى طريدا مـــن حظيرة الايمان ، يتعرف على صوت قدميها الصغيرتين كلما خرجت أو عادت « أنا رجل شريد ، طرد من قصر الحب السحري ، فهو يلجأ في يأسه اذا جن الليل الى الحيطان والافاريز » وما افظع الرد الذي تعطفت به عليه ! في جراة لم يألفها قلبه الشرقي الغض قالت له « وددت لو أني لم أعش قط هذيـــن الاسبوعين » !! اذن فلا أمل ! لا أمل الا في قليل من الموسيقى حتى يستطيع أن يعتصم بالسحب ضد هذا الحب الارضي الذي وضع أنفه في الرغام . لا خلاص الا في « الدين والفن » الذي يستوجب التجرد والارتفاع عبر أجـــواز الفضاء العلـــوي .

وهكذا يتم البناء الرومانسي الفج في « عصفور من الشرق » . وهي فجاجة فنية الى أبعد مدى بالرغم من أنها أكثر تماسكا من عودة الروح . بل ان هذا التماسك على وجه التحديد، هو الدليل الاول على فجاجتها . ذلك أن التفكك أصاب عودة الروح من جراء الصراع العنيف بين أكثر من اتجاه . أما « عصفور من الشرق » فقد استلهمت الجانب الرومانسي وحده ، بهذا المعنى قلت انها انتصار حاسم للرومانسية في أدب توفيق الحكيم . وحـــان الوقت لاقول انه انتصار لاكثر الجوانب سلبا في هذا الادب . لان رومانسية الحكيم الثورية في « عودة الروح » قد أجهضت في « عصفور من الشرق » بفاعلية المحتوى الرجعي لبنائها الفكري . ولان رومانسية الحكيم في « عصفور من الشرق » اقتصرت على القشرة الخارجية للرومانتيكية الفرنسية التـــي طالعها الفنان في شبابه الباكر . رومانتيكية الحب الغامض ، الذي يبـــدأ وينتهي بغير سبب واضح . وان اتضحت أسبابه ، فهي من التهافت بحيـــث تصبح تحقيقا لمطالب اللهو الجنسي عند فريق من فتيات أوروبا ، وتحقيقـــا لمطالب الحرمان الجنسي والعاطفي عند فريق من شبابنا . وهي رومانتيكية الغرام الفاجع الذي يصوغ الفنان مادته من واقعة فردية غير قابلة للتعميم . وهي في فرديتها غير قابلة للتدليل على شيء . وهي واقعة محاصرة بيـــن مجموعة من الرسائل والمقتبسات والاشعار . لقد اختار الحكيم في قصتـــه هذه التي تقل عن المائتي صفحة من القطع المتوسط أكثر من اثني عشر اسما استشهد بمأثوراتها في مواضع مختلفة .. منها الجاحظ واسحق الموصلي وحافظ الشيرازي وانا كريون وعمر الخيام وبتهوفن وشاعر ياباني مجهـــول

الاسم وديهاميل وهكسلي والقرآن والمسيح وغيرهم . ان الدلالة الاولى لهذا العدد الوافر من الاقتباسات ، أن تجربة الكاتب من الافتعال والزيف بحيث لا يمكنها الوقوف على قدميها بغير عكاكيز ، فهذه الاشعار وتلك المأثورات الغنية المقتبسة هي ثمار تجارب الاخرين مع الحب ، ومهما التقت تجارب الحب في الكثير ، فانها تختلف في الاكثر والاهم ، لان الحب تجربة ذاتية موغلة في التفرد ، خاصة اذا كان حبا رومانسيا . ونحن لم نكتشف هذه الملامح الخاصة بعلاقة محسن بسوزي ، بل ان الفنان آثر ان ينقل « ظلال الزيزفون» في الطريق اليها . وهي ظلال وارفة على الادب الرومانسي جميعه حقا ، ولكنها في « عصفور من الشرق » ظلال باهتة من تجارب هذه الكثرة الوافرة من أصدقاء الكاتب بين جدران مكتبته . انها قصة الحب المجفف في الكتب ، وليست قصة الحياة الدافقة بكل ما هو جديد . هذا على الرغم من أن محسن في « عصفور من الشرق » يشدنا الى محسن في « عودة الروح » ، ومحسن في « عودة الروح » هو — من احدى الزوايا — توفيق الحكيم في « سجن العمر » و « زهرة العمر » . أي أن ثمة وشائج قوية تصل بين الحكيم ومحسن ، ومعنى هذا أن « التجربة الفردية » مع الحياة كانت معدة سلفا وفي انتظار العمل الفني الذي يحتويها بعد أن يهرب بها من شخصية المؤلف . هذا ما صنعه نجيب محفوظ في الثلاثية ، فاعطانا كمال عبد الجواد تعبيرا حاسما عن جيله ، ولكنه أيضا تعبير فردي لا يضاهي . أما الحكيم فقد نقل عن حياته الى أعماله الفنية دون أن يتدخل في بعض المشاهد بالحذف والاضافة والتعديل ، مما جعل هذا النقل الحرفي ينحدر ببعض أجزاء الرواية الى المستوى الفوتوغرافي الجامد . هكذا عرفنا الام انتهى مصير « سليم » وسنية في « عصفور من الشرق » ، بعد أن تركناهما في « عودة الروح » دون أن يكون لمعرفتنا هذه أي دورفني في بناء الرواية الجديدة . تماما كما نقل الينا من الحياة طفولته الباكرة مع الاسطى شخلع في ذلك الحديث الطويل مع سنية بـ « عودة الروح » . أن كل ما تقوم به هذه المشاهد المنقولة حرفيا عن الحياة ، أو الاعمال السابقة ، هو المزيد من تعطيل السياق الروائي أو تضخيم احد الجوانب على حساب جانب آخر ، أو اصابة جانب ثالث بالهزال . وهذا ما حدث في « عصفور من الشرق » ، فهي نكسة في حياة الرومانتيكية المصرية ، نكسة على مؤلفات هيكل وتمصيرات المنفلوطي وترجمات الزيات . وهي نكسة — أولا واخيرا — على عودة الروح . وهي النكسة التي أورثت سلبيتها فيما بعد أعمال جيل كامل من الكتاب الرومانسيين .

غير أن سلبية الوجه الرومانسي لعصفور من الشرق ، تتكامل تكاملا

دقيقا مع رجعية الوجه الفكري . وهو الوجه الذي يتبدى لنا من اللقاء الاخر بين محسن و «ايفان» العامل الروسي الابيض الفار من الثورة الاشتراكية في بلاده الى باريس . وبالرغم من أن الحكيم كان صادقا كل الصدق في تصوير ايفان بائسا تعسا في حياته المشردة بين أحياء باريس ، الا أنه أنطق هـــذه الشخصية بما يجعل منها قناعا تسترت خلفه آراء الحكيم الشخصية فـــي الاشتراكية العلمية .

يمهد الفنان لهذا اللقاء بينه وبين ايفان ، بأن يضطر للذهاب الى احدى الكنائس برفقة صديقه أندريه فيحس بعين الخشوع الذي كان يهز نفسه كلما دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب ، فاذا قال له صديقه أنهم يدخلـــون الكنيسة في أوروبا ، كما يدخلون المقهى (وهو نفس الصديق الذي أعطـاه من قبل المفهوم الاوروبي للحب ، هكذا يسلك الحكيم طريق المتوازيات في هذه القصة ، فالشخصية هي هي لم تتطور ، تنطق في هذا الموقف ما يتسق بها مع بقية المواقف) أجابه محسن بل ان الكنيسة هي المرادف المرئي للسماء . لهذا السبب فقط يهاجم الرأسماليين ـــ لا الرأسمالية ـــ ويقول عـــن الامريكيين الذين التفوا حوله يتطلعون الى زيه الاسود العجيب وقبعته العريضة « يخيل الي أن هؤلاء الاميركان قوم خلقوا من الاسمنت المسلح . لا روح فيهم ، ولا ذوق ولا ماض اذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولارا » فاذا استمع الى الشيخ العجوز والد صديقه يردد ان عصرا عبوديا جديدا قد بزغ مع حياة « الصناعة » هذه التي تفرق الاسرة وتشتتها ، همس محســن « نعم لن يذهب الرق من الوجود ، لكل عصر رقه وعبيده » . كانت هذه كلها بمثابة التمهيد للقائه بالعامل الروسي « ايفان » ، التمهيد الفكري والفنـــي معا . وقد أعلنت بداية اللقاء ، عبارة نطق بها هذا الفتى النحيل الشاحب بأحد المطاعم حيث تصادف أن اعتزم محسن أن يأكل به وهي العبارة التي قال فيها « اني دائما وحدي في الحياة » . ولكم يشعر محسن بحـــب وتقديـــر ـــ يستطرد الكاتب ـــ لاولئك الذين لا تطيب لهم السكنى الا داخل أنفسهم « ذلك أن قليلا من الناس من يملك نفسا رحبة غنية يستطيع أن يعيش فيها ، وأن يستغني بها عن العالم الخارجي . انه يعتقد دائما أن الزاهدين الحقيقيين ليسوا الا اناسا ، لهم نفوس كالفراديس ، تشقها الانهار ، وتنيرهاالشموس ، وتتلالأ فيها الكنوز ، فهي عالم من الفتنة والسحر لا نهاية لبدائعه وأسراره » ثم يبدأ بينهما حديث طويل ينكر فيه ايفان أن روسيا الاشتراكية هي جنـــة الفقراء . ويعتقد أن أنبياء الشرق فهموا المشكلة على وجهها الصحيح ، وهي أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الارض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم

مملكة الارض بين الاغنياء والفقراء . أمـــا نبـــي العصر الحديـــث ـــ كارل ماركس ـــ فقد جاء بانجيله الارضي « رأسمال المال » ليحقق العدل على هذه الارض ، فقسم الارض وحدها بين الناس ، ونســـي « السماء » فماذا حدث ؟ ويجيب ايفان على نفسه : « حدث أن أمسك الناس بعضهم برقاب بعض ، ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على (هذه الارض) .. » كمن يلقـــي تفاحة بين أطفال يتلمظون ! ثم يعلو صوته في وصف ماركس « لقد ألقى قنبلة (المادية والبغضاء واللهفة والعجلة) بين الناس ، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير (الارض) يوم أخرج السماء من الحساب » أما انبياء الشرق في رأي محسن فقد القوا زهرة الصبر والامل في النفوس حين قالوا بأنه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان . ان مسيحية اليوم في رأي ايفان هي الماركسية حقـــا ، ولكنها على نقيض المسيحية الاولى ، مثلها الاعلى على الارض فهي تحـــض الفقراء وتغريهم بمملكة تقام على أنقاض طبقة ، واشلاء طبقة ، وتنصحـــهم بالهجوم على قيصر واخذ ما لقيصر « ... وان انجيل هذا الدين كتاب رأس المال تجد أيضا في بعض صفحاته تنبؤات مخيفة كتنبؤات يوحنا في رؤياه ففيه توعد بانهيار هذا العالم وحلول عالم آخر قوامه العمال وحدهم ! اي أجسام تسير بغير رؤوس فوق المناكب ؟ يا له من حلم مخيف » . أما اسلام العصر الحديث في رأي ايفان فهو الفاشية التي لها طابع الايمان والنظام ، ولكنـــه الايمان بالزعيم والنظام الذي (لا يؤدي الى التوازن الاجتماعي بالتواضـــع والزكاة) وانما هو نظام فرضته يد الارهاب والدكتاتورية الفردية « نعم أنا من العمال ومن الفقراء . لكن لي من سوء الحظ رأس يفكر ، اني أعرف أن وعود أديان المغرب الجديدة كلها .. ان هي الا تغرير بالعمال والفقراء » ، « واني لاتنبأ لك منذ الان بوقوع نوع من الحروب الصليبية بين الماركسيـــة والفاشستية تحشد فيها الدهماء ضد الدهماء وتتناثر فيها الجثث » وهكذا يصبح اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقـــع والمادة ، هو آخر عهده بالحيوانية كما يقول محسن . ولست اود أن أستطرد في ذكر ما تحدث به ايفان عن الاسلام والجنة والنار وغير ذلك مما يؤكد أن ايفان ليس له وجود في عالم الواقع الروائي الناضج ، وانما هو قناع اسدله محسن على وجهه ليقول لنا رأيه ـــ أو رأى المؤلف على وجه أدق ـــ فـــي الماركسية .. لم يكن لايفان هذا الا وجودا جزئيا حين صوره الحكيم مريضا مشردا لا يجد قوت يومه يكاد عمله بالمصنع أن يسحق كيانه الهزيل . هـــذا الوجود الجزئي يؤكد مرة اخرى تلك الصلة التي أود أن اقيمها بين قصـــة محسن مع سوزي ، وقصته مع ايفان ، قصة التلاحم بين الرومانسيةالسلبية

الفجة ، مع الرجعية الفكرية الساذجة . ولا يقتصر الرداء الرومانسي على قصة الحب الغامض بين محسن وسوزي ، بل هو يمتد الى قصة العلاقـــة الغامضة أيضا بينه وبين ايفان . فهي علاقة تبدأ في مطعم على أثر عبـــارة توحي بالشعور بالوحدة والانطواء ، وهي علاقة بانسان مريض مكـــدود مشرد ، ثم تنتهي بوفاته على تلك الصورة التقليدية للمأساة الرومانسيـــــة. يموت وعيناه مصلوبتان على شمس الشرق التي توهج بها خياله المتقد . يموت وفي أعماقه يتوسد الحنين الى ذلك العالم الساحر وراء الغيب .يموت وفي احدى عينيه فارس ، وفي العين الاخرى غادة الكاميليا . وكأن شخصية ايفان هي الامتداد الرومانسي لقصة محسن مع سوزي فاذا لم تكن هي قد ماتت الا في قلبه ،فلتمت من جديد في شخص ايفان الحبيب .

وهي قصة رجعية مفرطة في السذاجة .. فقد أساء صاحبها اختيـــار « البطل » المعادي للاشتراكية ، فالعمل الفني لا يكتسب موضوعيتـــه اذا أتيت بمتهم ليقول رأيه في المجني عليه . والعمل الفني لا يكتسب قيمته اذا جعلت من عامل بسيط فقيها في الاسلام والمسيحية والماركسية والفاشية ، يأخذ معه (رأس المال) الى المطعم حتى لا ينقطع عن القراءة أثناء الاكل . والعمل الفني لا يكتسب أهميته اذا أدرت فيه حوارا فكريا خالصا لا يعتمـــد على الصراع بين رأيين ، وانما ليكمل أحدهما الاخر في اتفاق سطحي بعيـــد المدى . هذا العمل يسقط فنيا في هاوية الفكر المجرد الذي يصطنع لنفســـه أبواقا وأقنعة من الشخصيات والاحداث والمواقف ، فيصبح تحريكها ممكنا بصورة آلية ، أما تطويرها فيصبح شيئا كالمستحيل . أما من زاوية الفكر فان هذا العمل يسقط مرة اخرى ، اذا جاء الموقف العنيف من الماركسية نتيجة أنها تعنى بالارض لا بالسماء ، فالمناقشة هنا تنتفي بمجرد خروجها عن الاطار الموضوعي للقضية المطروحة للبحث وهي « الانسان على هذه الارض » . أما اذا كان المؤلف « لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات .. ان لها وجودا حقيقيا في حياته » وأقول المؤلف ـــ لا محسن ـــ لان هـــذه العبارة وغيرها مما ورد داخل القصة يلتقي مع ما جاء في مقدمتها من اهداء « الى حاميتي الطاهرة السيدة زينب » . فما من مرة وقع في شدة الا وجـــد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبان الذهبية ، وكل نجاح ظفر به في الحياة هو دفعة من يدها ، وكل عطف هو نظرة من عينيها ، وكل ابتسامة من الحظ انما هي ابتسامة من شفتيها . ومن هنا تصبح الاشتراكية والمساواة عند محسن « خيالا » بينما السيدة زينب في ردائها الابيض بالسماء هي «الواقع»، لا ينبغي اذن أن نبني شيئا جميلا ـــ يقول محسن ـــ فوق هـــذه الارض .

والحق أن محسن لا ينسى أن يشن حملة ضارية ضد رجال الدين كحملته ضد رجال الصناعة . رجال الدين في نظره هم « أول من ينعم بمملكة الارض » . والصناعة هي التي خلقت فئة قليلة من الراسماليين « لا دين لها الا الذهب» . هو هو بعينه ، الهجوم الرومانسي المعتاد على رجال الدين ورجال الصناعة ، الهجوم الانطباعي المنفعل . ذلك ان الخسارة في نهاية الامر ليست الا « تلك الرحلات الطويلة على ظهور الجياد أو الابل » و « التمهل حول الاعشـــاب النابتة والسكون عند شواطىء الجزر » . تلك هي الفاجعة الرومانسية بكل ما تحتويه من سلبية وخذلان . فالصناعة الحديثة « فتتت » طبيعة العمل عند العامل ، اصبح (متخصصا) في جزئيات دقيقة ، وياللعار ! وأصبح التعليم العام (مجانيا) وهكذا تتاح الفرصة للدهماء أن تنال قسطا من الثقافة التي تضللها عن طريق السماء . الخلاص اذن يتبلور في ذلك الشعار « الى الشرق! الى الشرق . الى الشرق . فلنرحل معا الى الشرق !.. ان أجمل ما بقــي لاوربا انما أخذته من الشرق » ، فالنور يشرق من بلاد الشمس ليغرب فــي بلاد الغرب . الشرق هو بلاد العلم الخفي الباطن ، اما الغرب فهو بـــلاد العلم « الظاهر » الخارجي . وتبدأ مرحلة الاحتضار في حياة ايفان فيهمـــس لصديقه محسن « اريد أن ارى جبل الزيتون ، وان اشرب من ماء النيل وماء الفرات وماء زمزم وماء .. هلم الى المنبع !.. الى المنبع » ولا يلفظ ايفــان انفاسه قبل أن يسرد عليه محسن كيف أصبحت الافكار الاوربية مقدســات الشرق ، وأن الشرقيين يدافعون عنها الان كما دافعوا عن الاديان من قبل ، وانه لن يجد في الشرق شرقا، لن تجد غاندي في قلوب الشباب ، ستجـــد موسوليني « حتى أبطال الشرق قد ماتوا في قلوب الشرقيين » . وينتهــي المرض بايفان الى آخر مراحله فيردد « اذهب أنت يا صديقي .. الى هناك .. الى النبع واحمل ذكراي وحدها معك .. وداعا » .

وتنتهي « عصفور من الشرق » بهذا الوداع المؤثر ، كما لو كانـــت احدى علاقات « الحب العظيم » قد تخللت اليها الدسائس والحيل ففشلت جميعها ، ولم تنجح سوى « الطبيعة » أو « السماء » في تحطيم «الامل الكبير» ، حطمته بالمرض والفقر والوحدة ، حطمته بالعذاب . ولكنه العذاب الذي يطهر الانسان من ربقة الجسد ومن ربقة المادة والواقع ، فيتعالى على الموت متعزيا في رحاب الله .

***

ليكن موقف توفيق الحكيم في ذلك الحين من الماركسية وغيرهـا مـــن المذاهب ما يكون . غير أن الناقد المنصف يرى نفسه محاصرا بين سؤالين :

الأول ، كيف حاول الفنان أن يصوغ هذا الموقف صياغة جمالية حتى نتبين مبلغ الصدق أو الادعاء فيه ، والثاني يتعلق بذلك التوقيت الذي صدرت فيه القصة ، ودلالته بالنسبة لمسار الحركة الادبية في مصر عند أواخر الثلاثينات قبيل الحرب العالمية الثانية . اما السؤال الاول ، فقد أجبنا عليه فيما سبق لنا من تعرف على جوانب شخصية ايفان العامل الروسي الابيض اذ اتضح لنا مدى الزيف والافتعال في بنائها بحيث أنها بلغت من التهافت درجة تقول بأن الكاتب اقحم آراءهالشخصيةاقحاما متعسفا افسد السياق التعبيريللرواية.
واما السؤال الثاني فنجيب عليه بأن هذه الاراء المتخلفة للحكيم هي نتاجذلك المناخ المأساوي الحاد الذي عاشته مصر فيما بين انتكاســـة ثـــورة ١٩١٩ ومعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ ، فبينمـــا استطاعت الثورة ان تفجر الامل بين ضلوع الحكيم اقبلت مرحلة الارهاب الدكتاتوري تجر أذيال الخيبة والاسف . اقبلت لتؤكد ضرورة احتواء الحركة الاستقلالية على مضمون اجتماعـــي لا ينفصل عنها . وقد طرحت المسألة الاجتماعية حينذاك على الصعيد العالمي، ولم تكن حالة مصر الا انعكاسا صارخا لازمة الراسمالية ومطاردتها الحـــادة العنيفة للحركة والفكر الاشتراكيين . كان الحكيم يعاني صراعا هائلا بيـــن الحس الوطني الديمقراطي الرابض في اعماقه وبين حسه الاجتماعي الرابض بين أسوار الطبقة المتوسطة الناشئة . و « عصفور من الشرق » هي لحظة الرجحان لكفة المستقبل البرجوازي التي عايشها في أوروبا ، بينما تأتـــي « يوميات نائب في الارياف » ترجيحا لكفة المضمون الاجتماعي المتقدم الذي عايش ضرورته وحتميته في ريف مصر .

ولعل « عصفور من الشرق » تلتقي من هذه الزاوية وتختلف في نفس الوقت مع قصة اخرى صدرت بعدها بحوالي سبع سنوات ، تلك هي «قنديل أم هاشم » ليحيى حقي . وهي قصة الدكتور اسماعيل طبيب العيون الذي نشأ في كنف أم هاشم وقنديلها الذي يضي بغير صراع « لا شرق هنا ولا غرب، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد[1] » . وعندما اخذ اهبته للسفر الـــى « بلاد برة » كان والده ينطق هذه العبارة كأنها احسان من كافر لا مفر مـــن قبوله « لا عن ذلة بل للتزود بنفس السلاح » . وفي مصر لم يكناسماعيـــل يشعر بمصر الا شعورا مبهما « هو كذرة الرمل اندمجت في الرمال » أما في انجلترا « فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في سلسلة طويلةاتشده وتربطه ربطا الى وطنه » . وفي مصر كان مرتبطا بالفاتحة أن يتزوج من قريبته فاطمـــة النبوية ، الفتاة القروية ذات العينين المريضتين . وفيانجلترا نسي هذا الوعد واحب ماري الانجليزية ، وذاق معهاامتع الملذات . ثم عاد اسماعيل الـــى

مصر . لشد ما تغير ! هكذا اكدت الساعات الاولى من قدومه . فقد تصادف أن لاحظ امه تقطرزيتا من قنديل أم هاشم في عيني فاطمة النبوية ، فاعتبر ذلك امتهانا لكرامته . ونطقت امه اخيرا تستعيذ بالله وتقول له :

« اسم الله عليك يا اسماعيل يا بني ، ربنا يكملك بعقلك . هذا غير الدوا والاجزا ، هذا ليس الا بركة من ام هاشم .

واسماعيل كثور هائج لوحت له بغلالة حمراء :

ـــ اهي دي أم هاشم بتاعتكم هي اللي ح تجيب للبنت العمى . سترون كيف اداويها فتنال على يدي انا الشفاء الذي لم تجده عند الست أم هاشم .

ـــ يابني ده ناس كثير بيتباركو بزيت قنديل أم العواجز . جربوه وربنا شفاهم عليه . احنا طول عمرنا جاعلين تكالنا على الله وعلى أم هاشم . ده سرها باتع .

ـــ أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت » .

« ثم هجم اسماعيل على أمه يحاول أن ينتزع منها الزجاجة ، فتشبثت بها لحظة ، ثم تركتها له .فأخذها من يدها بشدة وعنف ، وبحركة سريعةطوح بها من النافذة » بل انه لم يكتف بذلك وذهب الى مسجد أم هاشم حيث هوى بعصاه على القنديل فحطمه وتناثر زجاجه ، وكاد يومها ان يموت تحت اقدام الزوار الذين انهالوا عليه ضربا وركلا ، ولم ينقذه من الموت سوى الشيخ درديري خادم المسجد .

وما ان حل رمضان من نفس العام حتى احس اسماعيل بخيبة أمل كبيرة تجتاح مشاعره « يحدث اسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من اوروبا بجعبة كبيرة محشوة بالعلم ، عندما يتطلع فيها الان يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب ـــ هي أمامه خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة » . وبدأ التحول الجديد في حياته حين اخذ يستشعر الالفة في كل الكائنات والجمادات المحيطة من حوله بحي السيدة ، اما ما هو اكثر اهمية أن نفس اسماعيل اطمأنت « وهو يشعر ان تحت اقدامه ارضا صلبة . ليس امامه جموع من اشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الايمان ، ثمرة مصاحبة الزمان » . واخيرا أحس ان غشاوة ما كانت ترين على قلبه وعينه قد زالت ، او في طريقها الى الزوال ، وفهم الان ما كان خافيا عليه « لا علم بدون ايمان » . ومن ثم راح يشيد عيادته المتواضعة بحي البغالة بجوار التلال ، واخذ ينادي الجميع ان تعالوا ، فيكم من آذاني وكذب علي وغشني ، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وانا منكم . انا ابن هذا الميدان ، لقد جار عليكم

الزمان ، وكلما جار واستبد ، كان اعزازي لكم اقوى واشد . وعاد من جديد الى عمله وطبه يسنده الايمان. وتزوج اسماعيل من فاطمة النبوية . وامتدت شهرته الى خارج العاصمة ، الى الريف الحزين .

تتفق « قنديل أم هاشم » مع « عصفور من الشرق » وتختلف ، بل هي قد تتفق مع « عودة الروح » في أكثر من موضع ، وان اختلفت عنها في أكثر المواضع . أما اتفاقها مع « عصفور من الشرق » فيأتي من ذلك التشابه بين تكوين محسن وتكوين اسماعيل ، التكوين الشرقي الذي قد تبهره حضارة أوروبا ، ولكنها لا تخلعه من ارض حضارته . وأما اتفاقها مع « عودة الروح» فيأتي من ذلك التشابه بين ايمان اسماعيل بالشعب المصري ايمانا يربط بين حلقات تاريخه المبعثرة في خيط واحد ، وايمانه بأن جماهير هذا الشعب يخفق بين ضلوعها قلب واحد ، وايمانه بأن روح هذا الشعب هي نوع من الايمان ثمرة مصاحبته للزمان . الا ان قصة يحيى حقي تعود فتختلف عن قصة الحكيم في انها بناء خصصه صاحبه لاقامة هذه الفكرة وحدها ، لا تزاحمها افكار أخرى ، وكافة الادوات التعبيرية مجندة في خدمتها . واذا كانت « قنديل ام هاشم » تتضمن خطأ فنيا فادحا يجعلها أقرب الى ان تكون مشروعا مخططا لتأليف رواية منها الى القصة القصيرة أو الرواية القصيرة فقد تركزت فيها الاحداث والمواقف بصورة اخبارية لا في لحظة حضور . واذا كانت قد تضمنت خطأ فنيا آخر في استخدامها لعنصر المفاجأة استخداما يهز البناء من اساسه اذ نرى التناقض بين اسماعيل والحياة المحيطة به قد تجسد منذ الليلة الاولى لقدومه من انجلترا ، كما نلاحظ تحوله الجديد في شهر رمضان قد تم بصورة آلية غير ممهدة . الا أن ما يغفر هذه الاخطاء فنيا للمؤلف أن بناءه هذا كان بناء حيا فشخصياته من لحم ودم ، وأحداثه ومواقفه هي ثمرة التناقضات الديناميـة والصراع الخارجي معا . بل ان الفكرة الذهنية في القصة لا تسبق التشكيل الفني لها ، وانما تمتزج الفكرة بالشخصيات والاحداث فتؤثر فيها وتتأثر بها وتتبادلان المواقف أو مراكز التجربة فينتج عن ذلك كله مركب جديد غاية الجدة يعلو كثيرا فوق الفكرة بمفردها والشخصيات بمفردها والاحداث بمفردها . فقد توجه اسماعيل الى أوروبا بتكوين محدد هو تكوين المراهق جسدا وعقلا ، وهناك تغير تكوينه فعاد شابا « محدث نعمة » في العلم ناكرا قيمة الايمان ، ثم امتزج علمه مع الايام والليالي الطويلة ، فأصبح علما يسنده الايمان . هكذا كان اسماعيل في « قنديل ام هاشم » شخصية حية نابضة لا مخلوقا ذهنيا مجردا ، شخصية قابلة للتطور من الداخل والخارج معا ، لا شخصية قابلة للحركة القادمة من الخارج وحده ، من المفتاح الفكري

الذي يمسك به ذهن المؤلف على وجه التحديد . لذلك كان اسماعيل شخصية صادقة موضوعيا ، مهما شاب هذا الصدق عند هذا أو ذاك ما يختلف معه او يتفق عليه . هي شخصية صادقة بمعنى أن الفنان استطاع ان يتلمس ادق شعيراتها الانسانيـــة فقدمها الينا احدى « حالات » الحضارة التي نعيشها . ليكن رأينا في هذه الحالة ما يكون ، ليكن رأينـــا في صاحبها ما تشاء لنـــا التحليلات الايديولوجية الصارمة . ولكن هذه التحليلات مهما تباينت فـــي نتائجها واختلفت في مناهجها ، فانها لا تستطيع ان تنكر موضوعيـــة تلـــك « الحالة » وصدقها ونفاذ العين الفنية التي التقطتها . اما الموقف الفكـــري ليحيى حقي من هذه الحالة او تلك الظاهرة ، فهو أن « لا علم بغير ايمان » . واذا كان الفنان قد استخدم قنديل أم هاشم والشيخ درديري وفاطمة النبوية ادوات صياغة لنسج هذا المعنى ، فان هذا لا يضيره ، وهو حر كامل الحرية في خلق عالمه . فليست هذه الجزئيات الا تجسيدا من الواقع ، يقابل بينهـــا الكاتب وبين ما يعادلها في مجال الفكر . « لا علم بلا ايمان » هو المركـــب الموضوعي الذي اثمره لقاء الشرق بالغرب في قصة يحيى حقي ، لقـــاء اسماعيل القادم من القاهرة الى لندن ، والعائد من لندن الى القاهـــرة عبر سلسلة من التجارب الذاتية والموضوعية . ذهب اسماعيل الى أوروبا في شخصية محددة ، وهناك أضاف شخصية جديدة ، وعاد ليصبح شخصيـــــة ثالثة مركبة باصالة من الشخصيتين . ولا يحق لنا ان نبتذل الفن فنسقطـــه حرفيا على الواقع ونقول ان الايمان عند يحيى حقي هو زيت القنديـــل عند الشيخ الشيخ درديري في مسجد ام هاشم . ان العلاقة الجدلية بين الفن والواقع تحول بيننا وبين هذا الابتذال ، فاذا كان الواقع هو المصدر الاصيل لانبـــات شخصية كاسماعيل ، فان الفن وحده هو الذي يضيف « اسماعيل = العلم الايمان » . ولك أن تؤمن بعد ذلك بما تريد ، فالعمل الفني من الرحابة بحيث لا يملي عليك قانونا معينا للايمان . ولكننا حين نعود الى تلك المرحلة التاريخية التي صدرت فيها القصة لنجد ان مشكلات «الفن للفن والعلم للعلم» من القضايا المطروحة في ذلك الحين يدفعنا الامر الى الاعتقاد بأن يحيى حقي التزم الجانب التقدمي في هذه المعركة التي دارت رحاها علانية في أوروبا ، ومتخفية أو متنكرة في الشرق العربـــــي . يحيى حقي يلتزم جانب « العلم للمجتمع » وهو الشعار الذي يتضمن ايمان العالم بشيء ما ازاء مجتمعه .

توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » على النقيض المقابل لهـــذه القصة التقدمية . فقد راح يفتعل شخصية رئيسية كايفان ، ويزيف احداثا كاملة في صورة حوار مباشر احيانا ، وفي صورة مطولات مقتبسة احيانـــا

اخرى ، وفي صورة مقالات كالحواشي تندس اثناء السرد ، وفي صورةذكريات مقحمة لا جدوى منها . كل ذلك افسد السياق التعبيري فنيا ، كما افسده فكريا . ولا شك ان صراعا هائلا ـــ كما سبق ان قلت ـــ نشب في عقل الحكيم ووجدانه الفني ابان تلك المرحلة التالية لصدور « عودة الروح » بسنوات خمس . ولقد شاء الحكيم بتجربته الذهنية التي تميل الى التعميم ان يعبر عن كل جانب من جانبـــي الصراع ، على حدة . فعبر عن الجانب السلبـــي في « عصفور من الشرق » وعن الجانب الايجابي في « يوميات نائب » ولم يشأ ان يزاوج بينهما في مركب صراعي واحد ، مخافة أن ينتصر في النهاية ـــ ولا بد أن يفعل ذلك ـــ لاحدالجانبين . واكتفى بأن يصدر العملان في فترة زمنيـــة واحدة لا تتجاوز العام .

الا أن « عصفور من الشرق » لم تكن في جوهرها عملا سلبيا خالصا . وانما قد حملت الى جانب رومانسيتها الفنية ورجعيتها الفكرية ، دلالة اخرى على جانب كبير من الاهمية . تلك هي « الرؤيا » التي ولدت في «عودة الروح» وانبعثت عـــن ذلك التفاعل الحضاري بيننا وبين الغرب من ناحية،وبيننا وبين المنطقة العربية من الناحية الاخرى . ولدت لنا مع عودة الروح « الرؤيـــا المصرية » التي حاولت ان تقيم التوازن بين المجد المصري القديم والحضارة الغربية الحديثة بأن تمد جذور الانسان المصري المعاصر الى ارضه التاريخية ليمتص عصارتها الحضارية ويتمكن من الوقوف على قدميه وجها لوجه امام حضارة العصر . لم تكن رؤيا عنصرية تحس تفوقا ما في التربة المصرية وطمى وادي النيل ، بل كانت رؤيا « المقاومة » الضارية للتخلف المحلـــي وادوات القهر الاجنبي . ولم تكن رؤيا انعزالية تنطوي على نفسها بعيدا عن جيرانها، وانما كانت رؤيا « الحضور » الواعي بالذات دون أن يتورط في اغـــلال وهمية باسم العروبة أو باسم الدين . هذه الرؤيا التي صاغتها عودة الروح في اطار الصراع بين الاتجاهات الفنية الثلاثة من ناحية ، وبين الواقع والرمز من ناحية اخرى ، اقبلت « عصفور من الشرق » و « قنديل أم هاشـــم » لتوطيد دعائمها النظرية والتطبيقية . فاذا كانت عودة الروح وقصص نجيب محفوظ التاريخية وغيرها من أعمال عادل كامل وباكثير والسحار قد حاولت ان تمد الجذور الى مصر الفرعونية ، فان عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم تمدان الجذور الى مصر العربية الاسلامية . ولا يعني ذلك سوى أنه ينبغي أن تطرح قضية التراث في اطارها التاريخي ، فليست مصر الفرعونية ومصر المسيحية ومصر الاسلامية ومصر العربية الحديثة الا وحدة حضارية عميقـــة الجذور في اغوار النفس المصرية . ولا يعني ذلك ايضا سوى أن قضيـــة

التراث لا ينبغي أن تنفصل عن قضية المعاصرة . ولا يعني ذلك ثالثا ســـوى أن التفاعل بين الماضي والحاضر من جهة وبيننا وبين أرفع ذروة حضارية في العالم الحديث من جهة ثانية ، هو جوهر « المسار الخاص » لحضارتنا وآدابنا وفنوننا . التراث والمعاصرة هـــي قضية محسن مهما جاء تعبيره متخلفا عن اسماعيل في قنديل أم هاشم أو لويس عوض في « مذكرات طالب بعثة » . .
ان ارتباط لويس عوض بالتراث كان ارتباطا معاصرا عبر عنه في الاستخدام الشجاع للغة الشعبية . اما الأرتباط بالتراث عند الحكيم فقد آثر الشكـــل الكلاسيكي في استخدام اللغة بالرغم من نجاحه السابق في « عودة الروح » حين استخدم العامية المصرية استخداما موفقا .

ولم ينقذ توفيق الحكيم من هذه المجموعة الهائلة من التناقضات الا كتابه الرائد « يوميات نائب في الارياف » .

الفصل الثامن
يوميات نائب في الأرياف

أبادر فأقول ان « يوميات نائب في الارياف » تعد نموذجا رائدا للواقعية النقدية في الادب المصري الحديث ، تماما كما كانت « عصفور من الشرق » نموذجا للرواية الرومانسية . وبالرغم من انه ليس من تقاليد النقد الحديث « الحكم » على العمل الفني فضلا عن الحكم مقدما ، فانني ازى من الاهمية بمكان ان اضع هذه المصادرة في مقدمة حديثي عن « يوميات نائب » ، ذلك أن الايهام الكامل بالواقع هو السمة الرئيسية في هذه الرواية . ولا شك أن ثمة فرقا بين الايهام الجزئي بالواقع عن طريق المسافة النسبية التي يخلقهاالفنان بين الواقع والرمز ، وبين الايهام الكامل بهذا الواقع الذي اخذ به الحكيم في تلك المرحلة العنيفة من مراحل انفصامه الفني بين الرومانسية والواقعية . الا أن الحكيم لم ينحدر الى المستوى الفوتوغرافي المحض في تصور الواقع وتصويره ، وانما هو راح يستوحي من هذا الواقع اكثر جزئياته حضورا وتجسيدا لواقع اشمل هو الواقع المصري في ثلاثينيات هذا القرن ، فاختار من هذا الواقع القرية المصرية التي عمل بها وكيلا للنائب العام في أولى مراحل حياته العملية . وبالرغم من أن الاطار العام للقصة هو « اليوميات » التي سجلها وكيل النيابة — وهو شخصية هامشية في القصة تقوم بدور الراوي — الا أن الحكيم قد حاول أن يصوغ الاحداث التفصيلية بين ذراعي القصة الاصلية . وهكذا اراد هذا الفنان الواقعي ان يلعب لعبته الفنية الجديدة فى نطاق الواقعية الفوتوغرافية بأن يكسر رتابة الواقع واملاله ، وذلك بأن يخطط قصة رئيسية هي قصة الفتاة « ريم » وعن طريق اليوميات تتخلل هذه القصة عشرات الاقاصيص الصغيرة التي تكشف عن بشاعة المأساة التي يعيشها الريف المصري حينذاك .

وتبدأ « يوميات نائب » ببلاغ يقول ان رجلا في الاربعين يدعى « قمر

الدولة » وجد في منطقة مجاورة وقد اصابه عيار ناري ، فينتقل وكيل النيابة الى مكان الحادث ويأمر بنقل المصاب الى المستشفى . ولكنه لا يجد شهـــودا على الحادث ، ولا يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بالمجني عليه سوى أن زوجته قد ماتت منذ عامين وتركت شقيقتها الصغيرة « ريم » التي تقيم معه بعد وفاة اختها . وريم اذن هي الانسان الوحيد الذي يستطيع ان يقول شيئا فينير مجاهل التحقيق ، فلابد من التحفظ عليها حتى يصل وكيل النائب العام الى اول الطريق المؤدي الى الحقيقة . ويتطوع مأمور المركز بأن تبيت الفتاة الصغيرة في بيته ما دامت بلا مأوى ولا اهل .

وتبرز لنا بين الصفحات شخصية على جانب كبير من الاهميـــة هي شخصية الشيخ عصفور فهو يحدب على الفتاة ويرافق مجريات الامور تحت نظر السلطات دون ان تكون له مصلحة مفهومة وبغير ان تكون له وظيفـــة محددة . وما أن يستيقظ وكيل النيابة في صباح اليوم التالي ليستجوب الفتاة حتى يفاجأ الجميع بهروبها من بيت المأمور . ولم تكن حالة المجني عليه قـــد سمحت باستجوابه فيأمر المحقق بالبحث عن « ريم » في كل مكـــان من القرى المجاورة ، ولكنهم يخفقون في العثور عليها . وبينما كان وكيل النيابة فـــي طريقه الى المستشفى للسؤال عن « قمر الدولة » يشاهد ريم مع الشيـــخ عصفور يجلسان خارج السور الى جانب عشرات من الزوار ، فيتركهمـــا ليذهب الى المأمور ويطلب اليه « قوة » تتوجه للقبض عليهما .

وما أن تذهب القوة الى هناك حتى تفاجأ بالشيخ عصفور بمفرده ، اما « ريم » فلا اثر لها . وقـــع المحقق في حيرة لا نهاية لها : لقد اختفى عصفور من قبل ولم يعثر له على اثر ، وها هو ذا يظهر الان دون ان تكون معـــه « ريم » التي يخيل لوكيل النيابة انه رآها برفقته عند المستشفى وفي هذه الاثناء تعلن المستشفى عن وفاة المجني عليه « قمر الدولة » فيكاد المحقق ان يستريح من عناء البحث الطويل ليغلق ملف القضية . الا أن مفاجأة اخيرة تقع بالعثور على جثة « ريم » طافية على مياه احدى الترع القريبة من القرية . وتتشابك اطراف الجريمتين تشابكا معقدا ينتهي بتحويل كلا الجثتين الـــى الطبيب الشرعي ، وتصبح التأشيرة الاخيرة في « يوميات نائب الارياف » هي تصريح الدفن . وتحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل كغيرها من القضايا العديدة التي يقيد ما تحتويه من جرائم « ضد مجهول » وتتراكم الملفات في مخازن المحاكم ، اكداسا فوق اكداس تشهد بضخامة هذا « المجهول » في حياتنا .

والمجهول في « يوميات نائب » حيلة فنية بارعة من جانب توفيق الحكيم ، فاذا كانت الاحداث المادية المحسوسة والمباشرة تقول ان الفاعل مجهول ،

فان الفنان خلال عشرات التفاصيل الصغيرة يقول ان الفاعل معلوم . يبدو لنا هذا « الفاعل » عملاقا ضخما واضحا في ساحة المحكمة حين يدور مثـــل هذا الحوار بين القاضي والمتهم .

ـــ انت يا راجل متهم بانك غسلت ملابسك في الترعة .

ـــ يا سعادة القاضـــي ربنا يعلي مراتبك .. تحكم علي بغرامة لانـــي غسلت ملابسي ؟

ـــ لانك غسلتها في الترعة

ـــ واغسلها فيـــن ؟

ويعلق الفنان « .. ولم ار واحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائـــب ، واتاوة يؤدونها لان القانون يقول : انهم يجب ان يؤدوها » .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى في تلـــك « الجحور » المسقفة بحطب القطن والذرة ياوي اليها الفلاحون . أو على حد تعبير المؤلف ، قطعان من البيوت تعيش في بطونها ديدان من الفلاحين ، وقد حدث ذات مرة ان طرح البحر كيسا كبيرا فهرول اليه أهـــل القرية واعتبروه كنــــزا من القدر اذ استخرجوا منه اشكالا والوانا من الثياب والاقمشة . وكان هذا الكيس في واقع الامر قد سقط من احدى عربات اللوري الخاصة بنقل البضائع مـــن المصنع الى الشركة . وما أن اكتشف رجال الامن ان الثياب الجديدة التـــي ارتداها أهل القرية فجاة هي « ثياب مسروقة » في عرف القانون ، ولا بـــد اذن من تقديمهم جميعا الى المحاكمة. وأمام وكيل النائب العام قالوا :

ـــ فهمنا يا حضرة البك ، لكن .. بقى الكساوي كانت قدام نظرنـــا ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان .

ـــ انت يا راجل فاكر الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ويظهر ان الرجل لم يستطع صبرا فقال :

ـــ بقى هي الحكومة لا منها ولا كفاية شرها ؟ لا كستنا ولا تركتنـــا نتكســـي .

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة اخرى حين نعلم ان مأمور المركـــز اعتاد في اوائل كل شهر ان يلعب الورق مع الموظفين جميعا فيربح مرتباتهم ويظل طول الشهر يقرضهم ما يحتاجون اليه للاكل والمعاش حتى لا يموتون جوعا الى يوم القبض فيلاعبهم من جديد ويأخذ مرتباتهم الجديدة ويقرضهم ما يعيشون به طول الشهر وهكذا . والقاضي مشغول عن سماع دفاع المتهم

عن نفسه بكتابة الحيثيات ومنطوق الحكم في نفس الوقت الـــذي يكون فيه الحاجب قد أحضر له سلة اللحم والزبد والجبن وانتظره بها على المحطة فـي قطار الساعة الحادية عشرة صباحا فهو يسكن العاصمة ويحضر الى المحكمة ثلاث مرات في الاسبوع . فاذا قال له احد الفلاحين :

ـ والعمل ايه يا حضرة القاضي ؟

ـ العمل ان الحكم السابق بحبسك ينفذ عليك . احجزه يا عسكري.

ـ الحبس بالزور يا حضرة القاضي ! انا مظلوم . لا قاضي سمع كلامي ولا حاكم طلب سؤالي لحد الساعـــة ؟

ـ اخرس ! معارضتك يا راجل بعد الميعاد .

ـ ومالـــه ؟

ـ القانون يا راجل محدد بثلاثة أيام

ـ انا يا سيدي القاضي غلبان لا أعرف اقرا ولا اكتب ومن يفهمنـي القانون ويقريني المواعيـد ؟

ـ يظهر اني طولت بالي عليك اكثر من اللازم . أنت يا بهيم مفروض فيك العلم بالقانون .. احجزه يا عسكري .

ويتصور وكيل النيابة ان رجل القضاء لا ينبغي له الكلام في السياسة : ومهمـــا تغيرت الوزارات والاحزاب فان القانون هو القانون . ولكنه سرعان ما يدرك خطأ تصوره ، فما أن تقبل الانتخابات حتى يحس المأمور بأهميتـــه ولا يعبأ بتفتيش وكيل النائب العام لسجن المركز الذي يمتلىء بالمعارضـــين للوزارة الجديدة بغير « أمر حبس » !

ويبدو لنا هذا الفاعل العملاق مرة أخرى حين يذهب طبيب المركز لانقاذ ولادة متعسرة فما ان يضع يده في الرحم حتى يجده محشوا بالتبن واذا مثانة المريضة قد تهتكت والمولود قد مات فيها منذ يومين . فالتفت الى « ست هندية الداية الصحية » مستفهما فقالت أصل يا سيدي الدكتور لما دخلت يـــدي اسحب الولد لقيتها راحت «مزفلطة» قمت قلت « احرش كفي بشوية تبن » . ومدت للطبيب يدا ملوثة بالتبن قد بدت منها أظافر طويلة سوداء . وماتـــت المريضة وطفلها واكتفت الصحة بأن سحبت من هذه الدايـــة « الصحيـــة » التصريح ، ولكنها لم تغير « النظام » وهي تعلم أن الوف الاطفال يموتـــون على هذه الصورة كل عام « ان أرواح الناس في مصر لا قيمة لها » .

هذا هو « الفاعل » المعلوم اذن من خلال هذه الامثلة القليلة والجزئيات المنثورة هنا وهناك . ان الفنان يضع النظام الاجتماعي بأكمله فاعلا رئيسيا

في كافة الجرائم التي تقيد عادة « ضد مجهول » . انه لا يتجاهل العناصـــر القانونية الاخرى التي تشارك بصورة او بأخرى في هذه الجرائم ، كضعـــف الاحساس الخلقي والمصادفات غير المتوقعة ، والسلوك الشخصي للافراد الى غير ذلك . ولكن هذه الروافد جميعها تصب في مجرى رئيسي واحد هو النظام الاجتماعي السائد وما يتفرع عنه من قوانين في كافة مجالات الحيـــاة الاقتصادية والسياسية . والحكيم بذلك يختلف عن رواد الواقعية النقدية فى الادب الغربي حيث كانت مهمتهم الاولى هي « ترميم النظام » بالكشـــف عن تمزقاتـــه المختلفـــة واقتراح مقاسات « الرقع » المطلوبـــة . ان الفنـــان المصـــري الـــذي يعيـــش فـــي مرحلة حضارية مختلفة كيفيا عن الحضارة الاوربية يحس في أعماقه أنه لا بد من « تغيير جذري » في الاساس الاجتماعى ولا جدوى من الاصلاح الجزئي .

فالحضارة الاوربية التي أثمرت الواقعية النقدية في القرن الماضي، كانت حضارة علمية وصناعية متقدمة . أما حضارتنا التي عبرت عن نفسها فـــي الريف المصري ابان ثلاثينات هذا القرن فقد بلغت من الانحطاط أبشع صوره على الاطلاق . لذلك يحاصر فنان « يوميات نائب » النظام الاجتماعي بأكمله بين قوسين ، كحد أدنى للاتهام الموجه للعصر جميعه ، وهكذا ترتفع واقعيته النقدية الى المستوى الثوري . ولعل البناء الفني الذي لخص لنا الاحـــداث الرئيسية في جريمة ضد مجهول ثم أضاف أن التفاصيل تكشف لنا عن مجرم مجهول . لعل هذا البناء يضمر ذلك اللون الرفيع من الوان السخرية الهادئة التي لا تقوم على المفارقات اللفظية أو المصادفات الجزئية ، وانما تقوم على ذلك الصراع الواضح البين بين التناقضات التي لا نهاية لها . فالخطـــــوط العامة للرواية تصوغ قصة جريمة يومية تقيد عادة ضد مجهول ، والخطوط التفصيلية تصوغ قصة الجريمة الام التي يعرف الجميع فاعلها الاصلـــــي . وتلك هي الريادة الفنية في قصة « يوميات نائب في الارياف » . انها مجموعة من الخطوط المعقدة في لوحة درامية كبيرة تتحول عند النظر المدقق الـــــى مجموعة هائلة من اللوحات التي لا نهاية لغناها الدرامي العظيم . وليـــس غريبا أن يتخصص فيما بعد كاتب مسرحي معاصر كسعد الدين وهبه فـــي استيحاء هذه القصة في أغلب أعماله المسرحية مع فارق واحد هام هـــو أن صدور « يوميات نائب » عام ١٩٣٧ يتخذ لنفسه دلالة جوهرية أعمق بكثير من صدور « المحروسة » و « السبنسة » في الستينات من هذا القرن .

البناء الفني في « يوميات نائب » اذن ، بناء مركب ، فهو يشتمل علـــى قصة رئيسية ، ثم تشتمل هذه القصة بدورها على مجموعة من الاقاصيص .

الا ان الفنان هنا لا يستخدم أدوات التعبير الرومانسي التي جربها في «عصفور من الشرق » كالرسائل والفلاش باك ومختلف أشكال الذكريات . حقـــا ، هو يستطرد أحيانا بما يخرج به عن السياق الاصلي ويجرح الشكل التعبيري. كما نلاحظ في بداية القصة حين ذهب وكيل النيابة لمعاينة مكان الحادث فيتذكر انه ترك ذات مرة جريحا يعالج سكرات الموت وراح يصف ما يرتديه فما أن فرغ وانحنى على المصاب يسأله عن المعتدي فاذا به قد توفي . وكما نلاحـظ ذلك التداعي الذي.اقتحم عالمه الواقعي عند احدى المقابر فقد نظر الى بقايـا الانسان وهو يتخيل أن هذه الجثث والعظام فقدت لدينا ما فيها من رموز . فهي لا تعدو في نظرنا قطع الاخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر ، انها أشياء تتداولها أيدينا في عملنا اليومي ، لقد انفصل عنها ذلك « الرمـز » الذي هو كل قوتها « نعم ، وماذا يبقى من تلك الاشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك الرمز ؟ أيبقى منها أمـام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعني شيئا ، ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها الرمز ، الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له . هو لا شيء . وهو مع ذلك كل شيء في حياتنا الآدمية . هذا اللاشيء الذي نشيد عليهحياتنا هو كل ما نملك منسمو نختال به ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .

أقول ، حقا أن هذا التداعي أو ذاك الاستطراد يعطل السياق الفنـي فيصيبه بالركود أحيانا ويبعث فيه شيئا من التشتت الذي لا غاية له في معظم الاحيان . ولا يستطيع الفنان أن يحتج علينا بأنه كتب قصتـه في قالـب « اليوميات » التي تتسع لامثال هذه الشطحات ، فالحق أيضا أن تصميـم « يوميات نائب » خلا تماما من التأملات الذهنية المجردة والخواطر المبعثرة ، وانما هو اختار اليوميات هنا امعانا في واقعية الواقع لا هروبا الى سبحات الخيال في عالم الوهم . اليوميات تمنح هذا العمل بعدا واقعيا صميما لانهـا تغوص في أعماق القرية المصرية بكل ما يأتي به الغوص من بشاعة المأساة التي تعيشها . فاليوميات ليست ـ كما هي عند المراهقين ـ دغدغة لحواس يقظة في منتصف الليل .ان الحكيم يعيد الى اليوميات معناها السليم فيقيمها على قدميها بدلا من سيرها على رأسها في وضعها السابق . اليوميات عنـد الحكيم اطار واقعي صارم مهما شابته بعض الاستطرادات والتداعيـات الذهنية في بعض المواضع .

والقصة الرئيسية تبدو كما لو كانت جريمة قتل عادية ، مقيدة ضـد مجهول ما دامت السلطات لم تتوصل الى معرفة الجاني . والاقاصيـص

الفرعية تبدو كما لو كانت مجريات الامور الطبيعية في عالم هـــذه القريـــة المشبعة بالدماء والرشوة والفقر والاختلاس والتزوير . الا اننا لو تصورنـــا للحظة واحدة أن كلا من القصة الرئيسية والاقاصيص الفرعية يشكل عماد الحياة الحقيقية في هذه القرية من قرى مصر ، لاستطعنا أن نضع أيدينا على أسرار هذا البناء المركب في « يوميات نائب » الذي يبدو لاول وهلة ممعنا في البساطة والالفة . تلك البساطة التي نعرفها عند الكاتب الالماني العظيـــم « برتولد بريخت » ، وان كان يختلف في طريقه اليها عن الطريق الذي يسلكه الحكيم في يومياته. فبريخت يلجأ الى التعميم وشيء من التجريد ، ولانه يعمم الواقع المرئي المباشر ولا تشغله المشكلة الميتافيزيقية المجردة بطبيعتها ، فان هذا الواقع المجرد يتسم بالبساطة والالفة عند المتلقي علـــى الرغم من تعقيد المشكلات الفنية التي يواجهها بريخت في سبيل هذا الجمـــع المـــزدوج بين البساطة والتجريد .

أما توفيق الحكيم فيصنع شيئا مختلفا وان اقترب خطوات مما يصنعه بريخت ، فهو لا يعمم الواقع ولا يجرده ولكنه يقدمه في صورة « الايهـــــام الكامل » الذي يغرق المتلقي في تفاصيل اليوميات وجزئياتها الدقيقة وان لجأ الى التعميم والتجريد في المستوى الفني المحض ، في طريقة استخدامه لادوات الصياغة الجمالية والتعبيرية. فكيف ذلك ؟

ان العامل عند بريخت «يمثل» الطبقة العاملة ، والراسمالي « يمثل » الطبقة الراسمالية . . ولكن الفلاح عند الحكيم هو فلاح من لحم ودم يمثـــل نفسه وطبقته الاجتماعية معا . وهو يمثل نفسه في احدى لحظاتها ـــ لا في تاريخها كله ـــ وهو يمثل طبقته من احدى الزوايا لا من جميع زواياها . لذلك يكثر عدد الفلاحين في قصة الحكيم بغير أن تكون هذه الكثـــرة « عدديـــة » وحسب . وتكثر رموز السلطة كالمأمور والعمدة والقاضي ووكيل النيابـــة والخفير ، ولكل شخصية منهم أهمية محددة فلا يمكن استبدال أحدهمبالاخر، أو الاستغناء عن أحدهم بالاخر .

قصة الحكيم قصة واقعية ، ومسرح بريخت مسرح واقعي . ولا نقول مع البعض أن واقعية بريخت هي في المضمون دون الشكل ، أو نغامـــر بالانصياع للمعادلة ذات البريق فنقول أن واقعية الحكيم في الشكل لا فـــي المضمون . ان أمثال هذه التصنيفات مزيفة ومفتعلة لانها في جوهرها عملية اسقاط خارجي ، وليست توغلا في أعماق العمل الفني ، واكتشافـــا لقوانينه الداخلية . ان واقعية بريخت هي واقعية الملحمة الشعبية التي يحتمل أحـــد وجوهها التجريد والتعميم ، فهي واقعية المضمون المنحوت بوعي وعمق نافذين

من حياة الانسان المعاصر في عالمنا . وهي واقعية الشكل المأخوذ عن أعرق قوالب التعبير الفني في تراث الشعوب . اما توفيق الحكيم فيستلهم الواقـــع حقا ، ويضع النظام بأكمله بين قوسين ، ولكنه لا يكتشف القانون الداخلـــي لهذا النظام الآيل للسقوط . لهذا تظل ثورية الحكيم في حـــدود الواقعيـــة النقدية التي تكتفي بالصورة الموضوعية للمجتمع المتآكل ، وتلعن القوانين الدستورية التي تكفل لهذه الصورة البقاء . ولكنها لا ترتفع الى مستـــوى الواقعية الثورية في أدب بريخت حيث ينشغل باكتشاف القانون الرئيســـي الشامل للمجتمع . ولا يهبط الى مستوى الواقعية النقديـــة أو الواقعيـــة الطبيعية في اوربا حيث يكتفي أصحابها بالنقدات الجزئية للمجتمع .

ونعود الى قولنا بأن الحكيم يعمم ويجرد في المستوى الفني للصياغـــة الجمالية وأدوات التعبير فحسب ، فهو يجعل من قصة « ريم وقمر الدولة » هيكلا عظميا مجردا هو جريمة القتل التي وقعت للرجل اولا ، وللفتاة اخيرا . واذا كان المؤلف قد شاء أن تقيد الجريمة ضد مجهول فليس ذلك للانتهـــاء بقصة بوليسية شيقة الى خاتمة تثير البلبلة والحيرة . وانما لكي يدعنا نتمعن أكثر فأكثر فيما يكسو الهيكل العظمي العام من لحم ودم خاص . ليس « قمر الدولة » الا أحد الرجال العديدين في القرية المصرية ممن يلقون حتفهم فـــي لحظة برصاصة عابرة مع سبق الاصرار وان اختفت عن الاعين ، أو تعامت عنها الاعين . وليست الفتاة « ريم » احدى الفتيات الجميلات بالقرية ممـــن تطفو جثثهن على مياه ترعة قريبة أو بعيدة . وليست زوجة « قمر الدولة » بأول أو اخر زوجة تموت خنقا في ظروف مريبة . ولكن ماذا صنع الفنان بهذه الشخصيات وتلك المصائر التي اختلطت خيوطها وامتزجت ؟ ان هذا السؤال يجرنا الى ما استهدفه الحكيم من روايته الاولى « عودة الروح » . فقـــد كانت هذه الرواية صراعاعنيفا بين مختلف الاتجاهات الفنية التي سيطرت على الحكيم في أوائل حياته الفنية . وكان الاتجاه الواقعي هو أحد هــــذه الاتجاهات . وكانت الحصيلة النهائية لعودة الروح هي « الرؤية المصرية » التي شهدت ميلادها على يديه . واذا كانت هذه الرؤيا في عودة الروح على درجة ما من الغموض لما كان عليه الصراع من حدة واشتعال ، فان هــــذه الرؤيا قد اتجهت الى الوضوح في «يوميات نائب» بالرغم من الصعاب التـــي اعترضتها في « عصفور من الشرق » .

ففي «يوميات نائب» لا تصبح مصر مجرد فكرة ميتافيزيقية خالدة ، وانما هي واقع مليء بالبؤس والعار وقابل للزوال من خريطة الحضارة . مصـــر في « يوميات نائب » هي تلك الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة يأوي اليها

الفلاحون . في لونها الاغبر الاسمر لون الطين والسماء وفضلات البهائم،وفي تكدسها وتجمها « كفورا » « وعزبا » مبعثرة على بسيط المزارع، «لكأنها هي نفسها قطعان من الماشية مرسلة في الغيطان » . وها هو ذا الفلاح المصري في « يوميات نائب » لم يعد هو الكائن الحي الذي ترقد في أعماقه عشرة الاف سنة من المجد الحضاري القديم فحسب ، بل هو قد يحتوي نقصا خلقيا يضاف الى امراضه الجثمانية والفكرية والاجتماعية ، وربما كانت قلة مقدرته وضعف ثقته بالنفس منشؤها اشتغاله بأعمال العبيد من قديم في الارض والزراعـــة وترك الفروسية والجندية للمغيرين . وربما كان داء الشكوى قد استوطن دم الفلاح على مدى أحقاب من الجور مرت به . وهكذا تتطور الرؤيا المصريـــة عند الحكيم من حدودها الوطنية التي تستنشق عبير الماضي العظيم لبعـــث النخوة الوطنية في الاجيال المعاصرة المناضلة من أجل الاستقلال ، الى الافاق الاجتماعية التي تنفسح احلامها فيما وراء الاستقلال . اي أن الرؤيا المصرية في « عودة الروح » كانت في صميمها رؤيا وطنية خالصة ، لهذا كانت تـــرى الريف والفلاح بمنظارها الرومانسي ، أما في « يوميات نائب » فتتحول الى رؤيا اجتماعية خالصة ترى الريف والفلاح بمنظار واقعي .

فماذا قالت الرؤيا الجديدة ؟ . .

قالت ان الحكيم بفطرة الفنان المصري الاصيـــل ، قـــد أدرك الوجهيـــن المعاصرين لحضارتنا : « التقاليد » غير الديموقراطية في أسلوب الحكم مـــن جانب ، و « التخلف الحضاري » المدمر من جانب آخر .

وقد كان هذا الادراك في جوهره احساسا ووعيا ثوريا عميقا بما آلت اليه الارض من جفاف وما آلت اليه الروح من بوار . انه لم يتخل قط عن مصرية رؤياه ، ولكنه تخلى بكل تأكيد عن مضمونها الرومانسي الثابت المطلق الـــى مضمون جديد ، حي ومتطور ، لم يتخل الحكيم عن مصرية رؤياه بدليل تدعيمه لاحياء الشخصية المصرية في الفن ، تلك التي ظلت نائية عن البناء الروائي في أدبنا الحديث أمدا طويلا . ولكنه تخلى عن المطلقات الرومانسية الجامدة ،فأخذ يتشكل بما يمليه الواقع المتحرك من تطورات قد تبطيء في الظاهر ، ولكنهـــا تضمر في الباطن تغيرا ديناميكيا هائلا .

ويلتقط الفنان من جزئيات هذا الواقع ما يؤيد وجهة نظره الجديدة ، فما أن يدخل وكيل النائب العام على مأمور المركز حتى يراه وهو يفض مجلســـا للعمد ويشيعهم الى الباب قائلا : « فتح عينك يا عمدة انت وهو . مرشـــح الحكومة في الانتخابات لازم ينجح ، انا نفضت ايدي وانتم احرار . . مفهوم ؟» . وعندما يهم وكيل النيابة بتفتيش سجن المركز التفتيش « المفاجيء » يخبـــره

معاونه بأنه يفضل الاكتفاء بالتوقيع على دفاتر السجن هذه الايام . فلا شك أن المركز مزدحم الان بخصوم الحكومة الجديدة بغير وجه حق ، ومن الافضل تجاهل عبارة « ياما في الحبس مظاليم » ، فاذا استفسر الوكيل موافقا « يعني نمضي على دفاتر المركز ونسكت ؟ » يجيبه المعاون « يا سيدنا البك ، احنا حانكون أحسن من مين .. كان غيرنا اشطر » . وأين وكيل النيابة الذي يعارض المركز اليوم في اصدار اوامر الحبس ؟. ويخرج العمدة من مكتب المأمور كأنه خادم أو مجرم ، ويحس الفنان أن الذلة التي يذوقها في حضرة رجال الادارة لن تذهب سدى ، فهو سيذيقها لاهالي القرية التي يحكمها « فان كأس الاذلال تنتقل من يد الرئيس الى المرؤوس في هذا البلد حتى تصل في نهاية الامر الى جوف الشعب المسكين وقد تجرعها دفعة واحدة » . ويسأل وكيل النيابة « حضرة المأمور » :

ــ والانتخابات

ــ عال

ــ ماشية بالاصول ؟

فنظر مليا ، وقال في مزاح كمزاحي :

ــ حانضحك على بعض ؟! فيه في الدنيا انتخابات بالاصول ؟!

فضحكت وقلت :

ــ قصدي بالاصول : مظاهر الاصول

ــ ان كان على دي اطمئن

ثم سكت قليلا ، وقال في قوة وخيلاء :

ــ تصدق بالله ؟ انا مأمور مركز بالشرف . انا مش مأمور من المآمير اللي انت عارفهم ، أنا لا عمري أتدخل في انتخابات ، ولا عمري اضغط على حرية الاهالي في الانتخابات .

ثم يكمل « دي دايما طريقتي في الانتخابات . الحرية المطلقة . الحرية المطلقة ، اترك الناس تنتخب على كيفها ، لغاية ما تتم عملية الانتخابات وبعدين اقوم بكل بساطة شايل صندوق الاصوات وأرميه في الترعة ، وأروح واضع مطرحه الصندوق اللي احنا موضبينه على مهلنا » .

هذه النصوص المطولة قد توحى بأن الحكيم راى الواقع كله سوادا في سواد . والحق أن الحكيم لا يؤمن بنظرية السواد المطلق أو الشر الكامل التي آمنت بها الواقعية الاوروبية في القرن الماضي ، ولكنه يحاول استكمال الرؤيا التي بدأ بناءها في « عودة الروح » . فقد كانت هذه الرؤيا من التفاؤل بحيث جنحت نحو « الخير المطلق » الذي تراه العين الرومانسية في كل ما هو مصري .

ولولا الاهداف الوطنية الواضحة التي ابان عنها الكاتب في « عودة الروح » لجاء تصويره للريف ، وتصوره عن الفلاح أقرب الى المخدرات الذهنية من ناحية ، واقرب الى الحاسة العنصرية من ناحية اخرى . لهذا يجيء استكماله لهذه الرؤيا في « يوميات نائب » استكمالا موضوعيا عميقا ، فاذا كانت مصر تتمتع بالاصالة الحضارية وعراقة التاريخ ، فان هذا لا يمنع أن مجدها الحضاري القديم لم يورث بشكل قدري محتم . اذ تدهورت حضارتها تدهورا شديدا وألمت بها عصور كاملة من الانحطاط بحيث أن « التخلف الحضاري » ما يزال عنصرا باقيا من عناصر تاريخها الحديث . كذلك فان عراقة تاريخها مع المجتمع العبودي قد ظلت كامنة كالبذرة في ارض تتسم بمركزية السلطة أمدا طويلا بحيث أن هذه البذرة القديمة هي بعينها التي انبتت فيما بعد وأثمرت « التقاليد غير الديموقراطية في أسلوب الحكم » .

لذلك لا يصبح الفلاح المصري المعاصر في « يوميات نائب » مجرد رمز الى حضارة تمتد جذورها الى عشرة الاف سنة كما صورته لنا « عودة الروح »، وانما يترك الحكيم هذا الشكل العام وخطوطه العريضة ، الى المضمون الخاص وخطوطه المفصلة . فليس هناك « خير مطلق » كما قالت العين الرومانسية، ولكنه لا يتردى ايضا في هاوية « الفساد المطلق » كما قالت الواقعية الاوربية في الماضي . وانما هو يرى في العشرة آلاف سنة التي تتوسد الفلاح المصري الحديث ، مجموعة معقدة من العناصر السلبية والايجابية التي شكلها الزمن الطويل والبيئة المتعددة الالوان بالكثير من سمات حضارتنا المعاصرة . وهي نفس الفكرة التي تبناها فيما بعد الاتجاه الواقعي الثوري في أدبنا المصري الحديث ، كما تتضح عند عبد الرحمن الشرقاوي في « الارض » وعند يوسف ادريس في « الحرام » .

ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها الرومانسي لاول مرة في قصة «زينب» ثم إختلطت الرومانسية بالواقعية في « عودة الروح » الى أن جاءت « يوميات نائب » فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلا نهائيا . وقد تبلورت محاولة الشرقاوي في اعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في « الارض » ولكن في مستوى جديد أكثر تركيبا مما كان عليه في « عودة الروح » فضلا عن «زينب» .

كان الريف في « زينب » اشجارا وشمسا وقمرا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا الجمال المطلق مع الغرام الفاجع بصورته المأساوية المطلقة ايضا . وكانت رومانسية هيكل على هذا النحو نقلا حرفيا — ساذجا — للرومانسية الاوربية التي كان « الريف الجميل » فيها رمزا للطبيعة العذراء عندما تفتح

ذراعيها لمتعبي المدينة وضحايا حضارتها الصناعية . كما كانت مآسي الحب تعبيرا عن أزمة التناقض بين العلاقات الاجتماعية الجديدة في المجتمع الصناعي الوليد ، والقيم الاقطاعية السائدة على هذا المجتمع . ولم تكن هذه المشكلات بصورتها المفصلة هذه هي المحور الاساسي لازماتنا في بداية هذا القرن . من هنا أحتوت «زينب» على قدر كبير من التناقض والافتعال .

أما « عودة الروح » فقد حاولت أن تصنع شيئا آخر . حاولت أن تكون أمينة مع هذا الواقع فجاءت ميدانا للصراع بين الاتجاهات الفنية المتعددة ، وميدانا للصراع لما كنا فيه بالفعل من تناقض بيننا وبين الغرب ، وجـــاءت رومانسيتها مجرد وجه من وجوهها المختلفة ، ولم يكن وجها سالبا ، وانما كان وجها معبرا عن آلام المخاض لمصر الجديدة . لم تمنع رومانسية « عودة الروح» من أن نرى في الريف بؤسا وتعاسة ومشكلات ، وأن نرى في المدينة صعابـا ـآلاما كثيرة . لم تزيف قط واقعنا وانما ارادت ان تقول على الرغم من «كل ذلك » فان مصر « من أعمـاق ذاتها الحضارية » سـوف تنتصر . وتلك هي رومانسيتها ، الثورية في حينها ، فقد كنا في أمس الحاجة الى هذا المصـل « الذاتي » في وجه القهر الاجنبي . ولكن هذه الايجابية المرحلية من الممكن أن تنقلب في مرحلة تالية الى « سم زعاف » هو الحس العنصري ، أو الى مخدر قاتل للحس الاجتماعي . لذلك أقبلت « يوميات نائب » لتقول : كلا ! قالتها بكل شجاعة وخشونة وتطرف « رد الفعل » : كلا ليست مصر ــ بطبيعتها ــ قادرة على كسب المعركة ! وانما هناك ارادة الانسان . وبدأ « النائب » تحليـلا طويلا عميقا لارادة الانسان المصري حينذاك ، وانتهى بنا الى تساؤل جاد : هل استطاع الذل والهوان أن يقضيا على النفس المصرية ، فيحيلاها الى دمية من الخنوع والخذلان ؟ أم أن هذا كله رداء من « الصبر » نسجته لها ليالـي العذاب ، والمحن ، لتواجه به المصير الاكبر في استبسال الانبياء والشهداء ؟

ولقد جاءت « أرض » الشرقاوي و « الحرام » ليوسف ادريس ، مرحلتين من مراحل الاجابة على السؤال الرائد . ألقى الحكيم سؤاله في صياغة مركبة فجاءت الاجوبة أكثر تركيبا .

ان « الارض » وقد صدرت عام ١٩٥٤ ، أي بعد حوالي ربع قرن مـن صدور « يوميات نائب » تعيد التوازن المفقود في يوميات نائب بين الرومانسية والواقعية . هي لا تستعيد رومانسية « عصفور من الشرق » بل ولا تستعيد رومانسية « عودة الروح » وانما هي تستلهم رومانسيتها من طبيعة المرحلـة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الازمة الحقيقية بين التكوين الاجتماعي الجديد والقيم السائدة . لهذا تتوهج صفحات الارض بأحلام الغرام الرومانسي الكامن

في أعماق « عبد الهادي » جنبا الى جنب أدوات التعبير الشاعري في تركيزها على الظل العاطفي للواقع . ولكن الشرقاوي لا يصور الريف ملاذا من الحضارة كما فعل هيكل ، ولا يصور الريف تجسيدا لفكرة ميتافيزقية عن مصر كما فعل حكيم « عودة الروح » ، وانما يصور الريف تجسيدا للواقع المصري المعاصر كما فعل حكيم « يوميات نائب في الارياف » . الواقع المصري ــ في الثلاثينات ــ الذي ينضح بالتخلف والدكتاتورية .ولقد نجح الشرقاوي الى حد كبير في صنع هذا المزيج المركب من الرومانسية والواقعية تعبيرا اصيلا عما كان يموج به واقعنا من تلاحم غني بالصراع . وعندما يقول علواني في (الارض) ــ ص ٦٨ ط أولى ــ : « هيخلاص الحكومة ماعندهاش شغلانة غير بلدنا ؟ مـــرة نرفدد ومرة تحبس وجاية فيآخر المواخر تحوش عنا المية ؟» يذكرنا على الفور بقرية « يوميات نائب » في موقفها من القضاء حين اتهمها بسرقة الملابس الجديدة من الكيس الذي طفا على سطح الماء . كذلك حين يقول الشيخ يوسف في ارض الشرقاوي أن العمدة هو الذي ساعد الحكومة في الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها ، فكان يكتب أسماء الموتى والاحياء ويخدع بعض الرجال بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات ، فاننا نتذكر على الفـــور موقف العمد والبوليس والنيابة والقضاء في « يوميات نائب » . وعندما يتهكم عبد الهادي في الارض على « محمد أفندي » قائلا : « ايوه يا محمد أفنـــــدي صحيح! هو احنا يعني بننام على سراير ؟ على سرر مرفوعة ؟ والاعلى نمارق مبثوثة ؟ والا يمكن على أرائك مصفوفة ؟ داحنا نبقى في الجنة بقى » (ص٩٥) نتذكر المناخ الاجتماعي الذي أوحت به « يوميات نائب » وكيف كانت بيـــوت الفلاحين جحورا مسقفة بعيدان القطن ، هذا هو الجانب الواقعي الذي امتد من « يوميات نائب » الى « الارض » .

ولكن الشرقاوي استطاع أن ينتقل بالواقعية المصرية الى مستوى جديد يرتفع كثيرا على مستوى الواقعية النقدية . انه لم يقتصر على (الصورة) بل تجاوزها الى التفسير والتحليل ، ولم يكتف بارادة التغيير ، بل حاول أن يرسم الطريق الى التغيير . وتبدو لنا واقعية الشرقاوي الثورية منذ البداية ، منذ أن بدأ يخطط هيكل القصة وخطوطها الخارجية ، فبينما يختار الحكيم في « يوميات نائب » هيكله العام من « جريمة قتل » عادية كاطار يعلق به الصورة الحقيقية المعتمة التي طالعناها من خلال عشرات المشاهد والاقاصيص الفرعية . . نجد أن الشرقاوي يختار هيكله من صلب الاحداث الدامية التي تعيشها مصر فيذلك الوقت . يختار « قضية الارض » من خلال مشكلة الفلاحين مع السلطة أو كما جاء على لسان عبد الهادي « تعطشوا لنا الارض وتقولوا لنا الحكومة » ،

« مين اللي فوقنا حياخد الميه ؟ المخروبه أرض الباشا » (ص ٦٧) او كما جاء على لسان محمد أبو سويلم « حجزوا على نص البلد وسكتنا لهم . الله ! ويموتوا لنا الارض من العطش كمان » (ص ٧٤) . وليس ذلك سوى الهيكل الخارجي فحسب لقصة «الارض» . وهو بالرغم من أنه « يدخل في الموضوع مباشرة» الى صلبه وصميمه وجوهره ،الا انه بسيط ببساطةالفلاحين انفسهم، وبساطة الاسلوم الذي كتب به الشرقاوي روايته « .. وفي تلك الايام بالذات كان اهل القرية جميعا قد عرفوا أن مياه خمسة أيام من أيام الري قد أخـــذت منهم لتعطى لارض الباشا القريبة من مدينة المركز عاصمة الاقليم » (ص ٩٧) هذا هو المستوى الثوري الجديد للواقعية كما فهمها الشرقاوي وكتب بهـــا روايته . وفي حدود هذا الهيكل الذي يستوعب أطراف القضية كلها ، تمكـــن الشرقاوي من أن ينسج رواية واقعية رائدة تتشابك فيها المصالح بالعواطف بالظروف والمصادفات والصعاب والقيم ، لتخلق فيما بينها ملحمة بطوليـــة أقرب الى الشعر منها الى النثر . ولا شك أن رواية الحكيم كانت اكثر تماسكا بالرغم من كل ما فيها من استطرادات ، الا أن رواية الشرقاوي تتجاوزهـــا بالرغم من أنها امتداد لها . تتجاوزها لسببين : اولهما أن « الارض » تركيب فني جديد من الرومانسية والواقعية ، وثانيهما أن « الارض » رؤيا فكريـــة جديدة لا تضع النظام بقوانينه الدستورية بين قوسين ، وانما تكتشف القانون الاساسي لذلك النظام والتناقض الجوهري في بنائه الاجتماعي . لذلك فمهمـــا قيل ان الارض مليئة بالشعر حافلة بالجانب الاخباري تميل الى شكل الريبورتاج الصحفي ، فانها ستظل علامة حية من علامات الطريق الطويل الذي قطعتـــه الرواية المصرية من « عودة الروح » الى « يوميات نائب » الى « ثلاثية » نجيب محفوظ . وتنبع أهمية المقارنة بينها وبين قصة الحكيم في انهما يناقشان فنيا نفس المرحلة التاريخية — ثلاثينات هذا القرن — ويطرحان قضية نفـــس الشريحة الاجتماعية « الفلاح المصري » ، فقد اكتفى الحكيم بتصوير النتائج ، وحاول الشرقاوي أن يصور المقدمات التي ادت اليها . ولكن الرابطة القويـــة العميقة التي تربط بين المقدمات والنتائج ، هي بعينيها — في المستوى الفني — التي تربط « يوميات نائب في الارياف » وربيبتها الاولى « الارض » .

وكانت الابنة الثانية ليوميات نائب في الارياف قصة « الحرام » ليوســف ادريس . ويمتزج الشكل والمضمون في هذه القصة امتزاجا يكاد يجعلها تخلو من الهيكل الخارجي خلوا شبه تام . فالقصة الرئيسية هي قصة «التراحيل» حقا ، ولكن الاقاصيص الفرعية حول علاقة « لندة » بابن مأمور الزراعـــة وهروبها مع « أحمد سلطان » الكاتب ، وغير ذلك من صراعات بين العمـــدة

والمأمور ، وبين الاهالي والترحيلة ، ليست الا النسيج المعقد لقصة «عزيزة» التي تركت زوجها المريض وجاءت مع الترحيلة لتعود اليه ببضعة قروش . وعزيزة هي الشخصية الفنية التي تحمـــل في أصالـــة تكوينها مختلف رموز «الحرام» . فهي « الخاطئة المصرية » التي يشير بها يوسف ادريس الى مأساة مجتمع بأكمله . هي الزوجة الريفية التي سمعت زوجها المريض يطلب «البطاطا» في احدى لحظات «الدلال» فذهبت لتوها الى أقرب حقول البطاطا ، وراحـت تحفر الارض باحثة عن جذر قريب تخلعه لزوجها . وفي الحفرة التي تمكنت من صنعها اقبل ابن صاحب الحقل ليساعدها على الخروج ، ولكن بعد أن فقدت شيئا اعتزت به طويلا هو « الشرف » . وهكذا عادت مرة اخرى ، ومرات عديدة ، لتأخذ البطاطا ، وتعطي ذلك الشيء الذي اعتزت به طويلا . وعندما تذهب مع الترحيلة تكون بطنها قد تكورت بشيء غريب عليها ، فالقرية كلهـا تعلم أن زوجها لا يقربها منذ أمد طويل ، منذ الم به المرض واقعده عن مواصلة السعي . ويأتيها المخاض اثناء العمل مع الترحيلة ، فتلد طفلها في مكان قصي ، ثم تقتله خنقا . وتعثر القرية على « اللقيط » الميت ، وتبدأ قصة يوسف ادريس . فليس هذا التلخيص الذي قمت به الا «البرولوج» الذي يمكن أن نتصـــوره لاحداث « الحرام » . فالحق أن القصة تبدأ بعد ذلك ، بعد اكتشاف «الخطيئة» تبدأ في رحلة طويلة مع الضمير الانساني الموزع بين أهل القرية والتراحيل ، والمأمور والعمدة ولندة وفكري واحمد سلطان . ذلك الضمير الذي يحاصر به الفنان نظاما اجتماعيا بكامله ، ولكن الحصار يتم في وقت واحد مع اكتشاف القانون الاساسي لذلك النظام . ولولا الخاتمة « الحدوتية » التي أنهى بهـا يوسف ادريس قصته ، لجاءت خطوة بعيدة المدى والاثر في الصياغة التفصيلية لمراحل الثورة في بلادنا .

ان يوسف ادريس في هذه القصة امتداد طبيعي لتوفيق الحكيم فـــي « يوميات نائب » وان تجاوز واقعيتها النقدية الى آفاق الواقعية الثورية . هو يستلهم « يوميات نائب » في ذلك المزيج المركب من فجيعة القرية المصرية وما تدل عليـه من ايحاءات تشمل حضارتنا بأكملها ، وان ركزت « الحرام » على جانب التخلف الحضاري المدمر . وربما كان هذا هو السبب في اقتراب يوسف ادريس من الرواية الام « يوميات نائب » في امتصاصها الدؤوب لمأساة الواقع وتبنيها الصريح للرؤيا الاجتماعية . وبالرغم من التدفق الحار في سياق «الحرام» والانسياب الشعري في صياغتها الجمالية ، الا انها لا تتورط في رومانسيـة الشرقاوي وبنائه الشعري . فالارض قد بنيت عند الشرقاوي بسيمتريـة شعرية ، يمكن بواسطتها «وزن» الكثير من مقاطعها بمعيار الشعر وقواعده

وأصوله . والارض عند الشرقاوي قد تبنت أشعة الرمانسية في مستـــوى الرؤية الفكرية لا في مستوى الاسلوب فحسب ، أما « الحرام » فتعود الـــى المنبع في « يوميات نائب » وترشف منه الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي المحض ، وان تجاوزت حدود الواقعية النقدية الـــى آفاق الواقعية الثورية.

على أن أهمية المقارنة بين رواية الحكيم وروايتي الشرقاوي ويوسف ادريس تبدو شديدة الوضوح في نقطتين :

الاولى : هي « الخبرة الواقعية المباشرة » التي يمكن تسميتها بالتجربة الشخصية من حيث دورها في صياغة العمل الفني . فلعل الوعي الاجتماعي المرهف الذي تتسم به « يوميات نائب في الارياف » هو نتيجة اللقاء الواقعي الحميم الذي تم ين الحكيم والقرية المصرية . لذلك تكاد هذه الرواية ان تخرج عن حدود « تجربة الذهن » التي عاشها الحكيم ، فجاءت تصوراته عن الواقع في اطار التجربة الذهنية وحدها ، أما « يوميات نائب » فهي الاستثناء شبه الوحيد الذي يتميز بعمق التجربة الشخصية وحرارتها . والتجربة الشخصية في « يوميات نائب » أكثر موضوعية — فنيا — من التجربة الشخصية فـــي « عودة الروح » حيث تخلصت من المطلقات الرومانسية والافكار المثاليـــة المسبقة . وكان « الواقع الخام » هو العمود الفقري ليوميات نائب ، وكان البناء الفني المتماسك استخلاصا حيا عميقا لاطار ذلك الواقع . وهذا هو السر في أن أبوة هذه الرواية تمتد الى « الارض » و « الحرام » وغيرهما من أعمال تناولت القرية المصرية بهذا المنظار الواقعي حيث يتوهج العمل الفني بحرارة التلاحم بين الفنان وواقعه .

أما النقطة الثانية : التي يلتقي عندها الحكيم بأبنائه من الجيل الروائي الجديد ، فهي « الرؤيا المصرية » التي تهدف الى خلق الشخصية المصرية في الفن . ولا شك أن الشخصية الفنية المصرية قد عانت الكثير من التطـــورات قبيل ظهور توفيق الحكيم . الا أن المرحلة الكيفية الجديدة التي ظهرت بهـــا هذه الشخصية في « عودة الروح » ثم في « يوميات نائب » هي التي عاشت فيما بعد في تاريخ الرواية المصريةالذي تعد « الارض » و « الحرام » مـــن معالمه الرئيسية البارزة . وليس المقصود بالشخصية المصرية في « عـــودة الروح » مثلا ، أن تكون محددة الطابع الفردي كشخصية محسن . وليس المقصود بها في « الارض » أن تكون وثيقة الارتباط بأحلام القرية كشخصية « عبد الهادي » . وانما المقصود بالشخصية الفنية المصرية أن تكون صوتـــا حقيقيا نابعا من أعماق الضمير المصري في احدى مراحل تطوره . فليستهناك شخصية مصرية مطلقة في الفن من حدود الزمان والمكان . كما أنه ليست هناك

شخصيات مصرية محددة في الفن ، بجدران الذات الفردية التي تختلف مــن انسـان الى آخر . وانما الشخصية المصرية ــ فنيا ــ هي ذلك الكائن الذي يلتئم في داخله الوجه الانساني العام بالوجه الحضاري الخاص ، هي بذلــك شخصية لها جانبها المطلق ، كما أن لها جانبها النسبي . هي من زاويـــة شخصية أصيلة الملامح ، ومن زاوية اخرى هي شخصية متطورة السمات . ولعل اصالتها لا تتناقض مع تطورها ، بل هما معا يصوغان ما ندعوه بالشخصية « المعاصــرة » .

وفي « يوميات نائب » بالذات ، أمثلة عديدة لهذه الشخصية . فالمامور والعمدة ووكيل النيابة والقاضي والشيخ عصفور ، كلهم أوجه عديدة متنوعة للشخصية المصرية في لحظة حضورها ، وفي أصالة جذورها معا . بـــل أن الشيخ عصفور على وجه التحديد ، الذي نراه فيما بعــد حيــا متجــددا في أعمال نجيب محفوظ تحت أسماء مختلفة ، يكاد يجمع في كيانه الفــــردي الخاص ، مختلف الوجوه التي نراها للشخصية المصرية . فهو ذلك «السر» الذي ينطق بما يستشفه من « الغيب » ويبقى لغزا دائما أبديا لا تستطيع أن تمسك به . قد نسميه «درويشا» وقد ندعوه «ابلها» ، ولكنه في جميع الاحوال يجسد (الغموض) الجوهري في حياتنا .

والمأمور ، أو ضابط البوليس ، أو العمدة ، ذلك المثل البارع للسلطة المركزية أو « الحكومة » أو « الدوله » هو حجاب ضخم من عدم الثقة يرتفع بين الفلاح المصري و « أولياء الامر » منذ قديم الزمن . الى جانب هـــذه « المطلقات » هناك الصفات النسبية التي تتعلق باللحظة العابرة . وبيــن المطلق والنسبي ، بين الانسانية والبيئة المحلية ، تعيش الشخصية المصرية صراعاتها اليومية في كفاح مرير يتسم بلون المأساة . تلك المأساة التي قد تتلون بأنغام عاطفة الحب كما هو الحال في أرض الشرقاوي ، أو تتلون بأنغــام العذاب والضنى والهلاك كما هو الحال في «الحرام» . وليست المأســـاة المصرية في هذه الاعمال الا دبيب الحياة الذي انتقلت حرارته من « عـــودة الروح » الى « يوميات نائب » الى بقية الاعمال الشامخة في تاريخنا الادبي الحديــث .

في « يوميات نائب » نلتقى بهذه الشخصية في صورة جماعية أحيانا ، وفي صورة فردية أحيانا أخرى . يسأل مساعد النيابة المتهم :

ــ انت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح :

ــ من جوعي !

فنظر المساعد الي وقال في لهجة الانتصار :

ـــ اعترف المتهم بالسرقة ؟

فقال الرجل في بساطة :

ومن قال اني ناكر ، انا صحيح من جوعي نزلت في غيط من الغيطان سحبت لي كوز .

وعندما تأمر النيابة بحبس الرجل ، يعلق في هدوء :

ـــ وماله . الحبس حلو . نلقى فيه على الاقل لقمة مضمونة .

هذا نموذج للوجه النسبي في الشخصية الفنية ، مرهون باللحظــــة التاريخية التي يعالجها الفنان . وهناك نموذج للوجه المطلق لا تبرزه شخصية مبهمة ، وانما تحدده شخصية غاية في التفرد هي شخصية الشيخ عصفور . عندما تسأله النيابة عن «صناعته» يرفع عقيرته بالغناء :

« أنا كنت صياد

وصيد السمك غية . الخ »

فاذا استحثه للكلام ، ردد في همس :

« نهيتك ما انتهيت

والطبع فيك غالب . الخ »

هذا الشكل « الهذياني » لكلمات الشيخ عصفور ، يحقق مضمونهـــا الفني جانبا هاما من جوانب الشخصية المصرية هو ما تتمتع به من غور داخلي تخفيه أحيانا سطحية خارجية مقصودة .

والشخصية المصرية في الفن كما تحققت في « يوميات نائب » هي عماد الرؤيا المصرية في مستواها الاجتماعي ، كما قدمها الحكيم ، وهي العنصر الذي اعاد « **الروح** » الى الرواية المصرية بعد طول بوار .

القسم الثالث

موعد الحياة مع المسرح المصري



الفصل التاسع
الموت والبعث في نظرية الخلود

« لا فائدة من نزال الزمن .. لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان .. كل شيء شاب .. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال .. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء ، وكلما كتب عليها أن تموت » .

ربما كانت هذه الكلمات وحدها ، التي جاءت على لسان مرنوش قرب خاتمة « أهل الكهف » هي التي اكدت لاجيال مختلفة من النقاد أن المقصود بهذه التراجيديا الرائدة هو «مصر» دون غيرها مهما حاول الفنان أن يوهمنا بأن مجموعة الشخصيات والاحداث والمواقف، تدور كلها فيمدينة«طرسوس». على ان هذه الكلمات التي جاءت على لسان مرنوش ليست الا تأكيدا لحقيقة تخللت المسرحية كلها منذ بداية الفصل الاول الى نهاية الفصل الاخير . لا من حيث الزمان الذي وقع عليه اختيار الفنان مجسدا في العصر المسيحي ، ولا من حيث المكان الذي وقع عليه اختيار الفنان ايضا بالقرب من مصر . وانما من حيث الجوهر التراجيدي الذي شغل به المؤلف منذ بواكير حياته الفنية ، واقصد به فكرة الموت والبعث أو نظرية الخلود عند توفيق الحكيم . هذه الفكرة التي ظلت محورا رئيسيا من المحاور الفكرية التي رافقت هذا الفنان في وقت مبكر نسبيا الى يومنا هذا . أي أن ما يؤيد ما اقوله من أن نظرية الخلود كانت محورا فكريا اساسيا عند الحكيم ، هو انشغاله بقضية الموت والبعث على طول تاريخه الفني من « اهل الكف » الى « يا طالع الشجرة » مرورا بـ « ايزيس » . وما يؤيد هذا الفرض مرة اخرى ان الحكيم عالج

هذه القضية في البناء الدرامي ، كما عالجها في البناء الروائي حين كتب« عودة الروح » . وليس من الغريب ان تتجاور المسافة الزمنية بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » — مثلا — وهما يعالجان قضية فكرية واحدة .

ولقد كنت أتوقع من نقاد الاجيال المختلفة الذين اكتشفوا « مصر » في « أهل الكهف » أن يكونوا على درجة عالية من التماسك المنهجي الذي يتيح لهم فرصة الكشف عن صلات القربى بين « عودة الروح » و « أهل الكهف » ولكني فوجئت بأن أولئك الذين استقبلوا « عودة الروح » بترحاب شديد ، قابلوا « أهل الكهف » بفتور اشد ، ان لم يكن بالتعريض والتجريح . فقد وصفها المفكر التقدمي العظيم سلامة موسى بأنها مسرحية تعادي التقدم،ذلك أن مؤلفها لم يدع أهل الكهف يشاركون أبناء أمتهم المنتصرة في الاستمتاع بآيات المجتمع الجديد الذي ما كان ليتم بناؤه لولا نضالهم الثوري وكفاحهم المجيد (١) كما قال محمود أمين العالم بأن « أهل الكهف » هي الصدى المركز للمرحلة السوداء التي عاشتها مصر في قبضة اليد الحديدية وحكم اسماعيل صدقي . وباختيار المؤلف لمأساة الزمن فقد اختار اليأس والاحساس بالعدم(٢)

ومن العبث أن يرد على هذا التقييم بأنه مقصور على الجانب السياسي او الاجتماعي دون الجانب الفني . فلا شك أن الطبيعة الفكرية لهذه المسرحية تتيح الفرصة للناقد لمختلف التأويلات السياسية والاجتماعية ، خاصة اذا كان هذا الناقد ممن يدينون للرؤيا الفكرية في النقد الادبي بولاء كبير . ليس من ضير اذن أن يركز ناقد ما على العنصر السياسي أو الدلالة الاجتماعية في العمل الادبي ، بشرط أن يتم ذلك من خلال البناء الداخلي لهذا العمل . ولن يحول التوغل داخل هذا البناء من المقارنة بينه وبين بقية الابنية لنفس الفنان ، أو ما يحتم المقارنة بينه وبين ابنية الكتاب الاخرين . ان تحليل هذا العمل من ناحية والمقارنة الموضوعية بينه وبين الاعمال الاخرى من ناحية ثانية ، يتيح لنا الحد الاقصى من الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية للعمل الفني ، كما يتيح لنا فرصة الحصول على القيمة المطلقة والقيمة النسبية لهذا العمل ، ونحصل من ثم عـــى ما يعادل حقيقته الداخلية والخارجية معا .

هذا المنهج — الموجز هنا ايجازا شديدا — هو الضوء الذي استرشد به في رؤية « أهل الكهف » على نحو مختلف عن رؤية الكاتبين الرائدين : سلامه

---

١ — راجع كتاب «الادب للشعب» — سلامة موسى — ١٩٠٦ — مكتبة الانجلو—القاهرة.

٢ — راجع « في الثقافة المصرية » محمود العالم وعبد العظيم انيس — ١٩٥٥ — دارالفكر الجـــديد — بيروت .

موسى ومحمود العالم . فهذا المنهج يدفعني الى التساؤل : هل من الممكن ان يبلغ الاضطراب في رؤيا الفنان المدى الذي يجعله ينتج في مرحلة زمنية واحدة عملين يتناقضان لا في التفاصيل ولا في الخطوط العامة ، وانما في وجهة النظر الشاملة التي تبناها المؤلف — فكريا — لا في تلك المرحلة الباكرة فحسب ، بل على طول تاريخه الفني ؟ وفي صياغة أخرى للسؤال نقول : هل يمكن لتوفيـــق الحكيم في « عودة الروح » ان يختلف مع توفيق الحكيم في « أهل الكهـــف » لدرجة التناقض الحاد بين التقدم والرجعية في فترة قصيرة نسبيا ؟ ومـــاذا يكون الامر فيما لو أن الخط الفكري السائد على تلك الفترة هو الذي امتـــد خيطا طويلا يربط بين جميع مراحل هذا الكاتب ؟ هل ندعوه في هذه الحال — اي فيما لو كان هذا الفرض صحيحا — فنانا تقدميا على طول الخط ، أم هو فنان رجعي على طول الخط ايضا ؟

هنا ، بالضبط ، ندخل في تفاصيل المنهج الذي اوجزته منذ قليل ايجازا شديدا ، فما معنى أن يكون الفن تقدميا ، وما معناه حين يكون رجعيا ؟ لن نبتعد حين نجيب عن أدب توفيق الحكيم فثمة اجماع تقريبي على عظمة رواية « عودة الروح » فكرا وفنا ، هي عمل « تقدمي » في راي الكثيرين ، وفي رأيي الشخصي أيضا . ولكن تقدمية « عودة الروح » كما أوضحت في غير هـــذا المكان ليست نابعة من كونها الصدى المركز لثورة ١٩١٩ كما يذهب البعض . او الارهاص الفني كما يذهب آخرون . انها لا تخضع في بنائها الفني — ويجب الا نتجاهل هذه النقطة مطلقا — لذلك التحديد الفوتوغرافي الصارم . انهـــا رواية «ثورة» وهذا يكفي . الثورة هي العمود الفقري للرواية ، لان الاحداث والشخصيات والمواقف تنسج على مهل وبشكل عام للغاية قضية الثورة في مصر . والثورة هي المضمون الفني للرواية لان الفنان يحيطها بالاسطـــورة الاوزوريسية المصرية القديمة حيث يصبح الموت والبعث عماد نظرية الخلود في « عودة الروح » . فمصر الخالدة لا تموت عند الحكيم ، واذا ماتت فانها تبعث . وتلك هي الثورة في مضمونها الفني الشامل . ولكن ثورة « عـــودة الروح » لا تتوقف عند أعتاب الهيكل العظمي والمضمون الفني ، وانما هـــي تنبع أيضا من تاريخنا الادبي ، من مكانها في التراث ، من دورها في صنـــع تقاليدنا الادبية . وفي هذه النقطة رأيت ان « عودة الروح » تمثل مرحلة رائدة في الرواية المصرية تخلصت فيها من شوائب عديدة كانت تحجب عن تاريخنا الروائي بدايته الفنية الحقيقية . ذلك ان هذا التاريخ منذ « زينب » الى ما قبل « عودة الروح » لم يكن سوى ارهاصات روائية متناثرة ، وجاءت «عودة الروح» لتقول ان الاساس في أرض فننا الروائي قد تم بناؤه ، وأصبح مهيأ

لاقامة الهرم الشامخ الذي ما يزال نجيب محفوظ وزملاؤه والاجيال التاليـــة تحاول انشاءه . ومن هنا تصبح « عودة الروح » عملا فنيا تقدميا ،لان ثورته كانت من الشمـــول بحيث استوعبت عناصر الفكر والفن جميعا .

ماذا في « أهل الكهف » اذن ؟

ان الفنان الذي كتب « عودة الروح » هو بعينه الذي كتب « اهل الكهف » في نفس الوقت تقريبا . والرباط الاوزوريسي الذي استوحاه الحكيم فـــي رواية « عودة الروح » ليؤكد على فكرة الموت والبعث قد استبدله بالاية القرآنيـــة الكـــريمة « فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا ، ثـــم بعثناهم ليعلم اي الحزبين احصى لما لبثوا امدا » . فاذا ربطنا بين هذه الكلما تالمقدسة التـــي جاءت في قصة « اهل الكهف » وبين الكلمات التي فاه بها مرنوش فـــي خاتمة هذه المسرحية ، نستطيع الاستدلال على ان الهيكل العظمي للدراما يربط تاريخ البشرية ـــ في مستواه الروحـــي والفكري ـــ كلا واحدا متسلسلا من الوثنية (التي مات عليها مرنوش كما اتهمه بذلك مشيلينيا) الى المسيحية المنتصـــرة بعد مذبحة الطاغية دقلديانوس ، ثم الى الاسلام الذي استلهمه الحكيم فـــي قصة اهل الكهف . ان هذا الكل الواحد المترابط يؤدي الى فكرة « الاستمرار» التي يؤمن بها الفنان . غير ان ثمة فرقا جوهريا بين « عودة الروح » و «اهل الكهف » هو الفرق بين العمل الروائي والعمل المسرحي . فاذا كانت « عودة الروح » رواية تقدمية لانها تسجل ميلاد الرواية المصرية ، او انها ـــ على اقل تقدير ـــ تضع الاساس القوي المتين لبناء الرواية في بلادنا ، فان « اهـــل الكهف » عمل ثوري لانه يستمد قيمته التقدمية ، اولا ، من مكانة في تاريـــخ المسرح المصري ، وتراثنا الدرامي ، وتقاليدنا الادبية . ذلك ان « اهل الكهف » اول تراجيديا مصرية حقيقية اذا لم نقل انها اول مسرحية مصرية خالصة ، حرصا على اهمية البدايات والارهاصات الاولى . ولهذا السبب ـــ ان تكون اهل الكهف عملا دراميا ـــ فان التكوين الفني لفكرة الثورة من خلال المـــوت والبعث او نظرية الخلود ، يتخذ لنفسه مسارا اخر . فالثورة في هذا العمل الدرامي ليست « موضوعا » او مجموعة وقائع قريبة من الواقع كما هو الحال في « عودة الروح » . ان « اهل الكهف » كمسرحية تراجيدية يلجأ الفنان في صياغتها الى منهج تعبيري اكثر تعقيدا من المنهج التعبيري في « عودة الروح »، فالاحداث الواقعية في عمل روائي ـــ مهما بلغت درجة رمزيتها ـــ لا تتحول الى بناء كامل من الرموز كما هو شأن العمل المسرحي . خاصة اذا كان العمـــل

المسرحي لا يخضع لمقومات المسرح الواقعي التقليدي ، بل هو مزيج معقد من الواقع والرمز والاسطورة . فاذا كانت الرواية « خاصة الرواية الواقعية كتلك التي نلمح سماتها الغالبة على بناء عودة الروح » تكشف بوضوح عن ثوريتها ، فان الدراما الرمزية الاسطورية ، كتلك التي نشاهد خيوطها السائدة على « اهل الكهف » ، لا تكشف لنا عن اسرارها الفنية والفكرية بسهولة ويسر ، ومن ثم لا نستطيع ان نتعرف على ثوريتها وتقدميتها الا بعناء ومعاناة .

وتبدأ مسرحية الحكيم في كهف بالرقيم حيث الظلام لا نتبين فيه غير الاطياف : اطياف الشخصيات الرئيسية في المأساة . نحن مع وزيرين من وزراء الطاغية دقيانوس « فهكذا اختصر الحكيم اسم دقلديانوس » الذي اقام مذبحة هائلة للمسيحيين في عصره . والوزيران اذن من المؤمنين بالمسيحية الهاربين من وجه الطاغية ، وقد اختار لهما الحكيم اسمين هما : مرنوش ومشيلينيا . اما الشخصية الثالثة فهي الراعي يمليخا وكلبه قطمير . واذا تجاوزنا الحيل الفنية التي يضطر اليها الفنان ليتم التعارف بين شخصيات المسرحية ، فاننا نلتقي بالبداية الحقيقية للمسرحية حين يصيح يمليخا بعد محاولته الخروج من الكهف في زميليه الاخرين اللذين لم يحاولا ذلك :

يمليخا . انتما في الظلام تنتظران الفجر ، والشمس في كبد السماء !

مرنوش : اين هذا ؟

يمليخا : خارج الكهف . . ولقد عثرت بالباب ، فاذا هو دوننا ولا نعرف . ولكن . . شيء عجيب . . ان الحرارة والضوء لا يدخلان الينا منه كأنما الشمس تميل عنه في ذهابها وايابها (١)

اقول أن هذه هي البداية الحقيقية للمسرحية ، ومن الممكن ان نضيف انها البداية الفنية للمأساة . فقد كان الكهف هو « العالم الوحيد » عند شخصيات المسرحية حتى خرج احدهم تحت ضغط الحاجة ، فكانت اليقظة الكاملة انهم اكتشفوا هذه الحقيقة الجديدة على لسان يمليخا . وهي ان الشمس في الخارج تملأ السماء ، ولكنها تميل عن الكهف فلا ترسل ضياءها وحرارتها الى داخله . لقد كان يمليخا اول من خرج من الكهف ، واذا جاز لنا ان نستبق الاحداث نقول ، انه كان ايضا اول من عاد الى الكهف . وفي ريادته للخروج وفي ريادته للعودة بمعنى المغامرة الكبرى التي قم بها للبحث عن الحقيقة ، معنى الصدق

---

١ ــ هذا النص وجميع النصوص التالية ماخوذة من « اهل الكهف » عن طبعة دار الهلال الصادرة في كتاب الهلال ــ اغسطس ١٩٥٤ اما الطبعة الاولى فقد صدرت عام ١٩٣٣ .

الكامل مع النفس ، ومع الاخرين ، في ضرورة الكشف عن وجه الحقـــيقة ، وضرورة الاقتناع بها اذا تم الحصول عليها . يمليخا اذن هو همــزة الوصل ايضا بين المرحلة السابقة علــى الكشف والمرحلة التالية له . وهذا هو الفرق الاول بين هذه الشخصية ، وشخصية اخرى كمشلينيا حين يعلق متظاهرا ـــ او متوهما ـــ بالاقتناع والمعرفة : « مهما يكن من امر فلا ريب ان الايام الثلا ثة قد انقضت » . هكذا ينتهي الفصل الاول واهل الكهف خارجون من كهفهــــم يظنون انهمقضوا به بضع ليال هربا من وجه الطغيانالروماني ضد المسيحية . سوف نكتشف قبيل نهاية هذا الفصل ومع بداية الفصل الثاني ان هذا الظـــن مجرد « وهم » فني نسجه الحكيم باحكام عظيم حتى نفيق على هذه «الصدمة» الفنية ايضا حين نكتشف ان ثلاثة قرون مضت على مذبحة دقيانوس الشهيرة، وان المسيحية قد انتصرت في هذا المكان من العالم ، وان الملك الجالس علــى العرش هو ملك مسيحــي . هذا اذن هو المجتمع الجديد الذي حلم به عصر الشهداء ، العصر الذي ينتمي اليه اهل الكهف ، هذا هو الحاضر وما هم سوى الماضي . من هنا تعتقد الاميرة بريسكا ابنة الملك الراهن ان جدتها القـــديسة التي سميت باسمها كانت تفضل بأن تكون امرأة ، لو انها استطاعت . ومـــن هنا ، كذلك ، ينطلق توفيق الحكيم الى الافاق الرحيبة التي تستشرفها حدود المأساة في « اهل الكهف » . فالقرون الثلا ثة التي تفصل بين الماضي والحاضر تتخذ لنفسها دلالة جوهرية عندما يقص غالياس علــى الملك ما تقوله التقاويم الرسميـــة في اليابان من ان فتـــى صيادا خرج من اقليم يوشا للصيد في قاربه ولم يعد ، ولكنه ما لبث بعد اربعة قرون ان ظهر مرة اخرى ، غير انـــه ذهب ثانية ولا يعلم احد الى اين ذهب . ويصل غالياس الى انه «لعل لكل جنسمن اجناس البشرية قصة كهذه » فيعلـــق الملك :

الملك : اذن لا ريب عند الناس في ان من ذهب سوف يعود ؟

غالياس : نعم يا مولاي . ومن مات سوف يبعث . تلك قصـــة البشرية الخالدة . واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون، واذا كانت البشريـــة قاطبة علـــى اختلاف اجناسها واجيالها قد اتحدت وتلاقت في قصة واحدة ، افيمكـــن يا مولاي لضمير البشرية قاطبة ان يخطـــىء ؟.

هكذا يجسد الحكيم رؤياه الفكرية العامة في نسيج موحد مع رؤيته الفنية الخاصة . اي ان فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود هي وجهة النظر الفكرية الشاملة عند الحكيم ، ولكنها تتخذ لنفسها مسارا فنيا خاصا حين يضم هــذا الاطار الفكري العام ، تلك المجموعة من الاحداث والشخصيات والمواقـــف في « اهـــل الكهف » .

فلو اننا تتبعنا مشيلينيا وهو يصيح مزهوا ببهو الاعمدة في القصر الملكي الذي كان يعمل به وزيرا فيما مضى ، ويقول ليمليخا ان شيئا لم يتغير ما دام بهو الاعمـــدة لم يتغير . وبينما وافقه مرنوش علـــى هذه الرؤية السطحية الساذجة ، يختلف معه يمليخا ــ الرائد الى معرفة الحقيقة ــ فيصيح فـــي صوت كالعويل : كل شيء تغير ، كل شيء تغير !! ويصبح شعاره الجديد : الى الكهف . . هذا العالم ليس عالمنا . لقد كان الاثر الاول من لقاء يمليخا بالعالم الخارجي ، انه لم يكن مجرد مكان جديد مختلف عن الكهف ، وانما هو زمـــن جديد يفصل ما بينه وبين الكهف مسافة طولها ثلاثة قرون . هكذا يفيق على ان عالمه ــ هو وزملاؤه ــ قد باد منذ ثلاثمائة عام . وراح يسترد وعيه قائـــلا « هذا الذي نرى دنيا اخرى ليست لنا بها صلة . . لا ينبغي لنا ان نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة » . هذه الرؤية الجلية الواضحة ــ في جوهرها ــ هي رؤيا المأساة ، اذ لا يلبث يمليخا ان ينشج « انا اشقياء . . اشقيـــاء . . نحن ثلاثتنا وقطميرا معنا ، لا امل لنا الان في الحياة الا في الكهف . فلنعد الى الكهف . هلم يا مرنوش ، ليس لبعضنا سميع ولا مجيب الا البعض . هلموا بنا . . رحمة بي ! اني اموت ان مكثت هنا . . لست بمجنون . الى الكهف . . الكهف كل ما نملك من مقر في هذا الوجود ! الكهف هو الحلقة التي تصلنا بعالمنا المفقـــــود »

الكهف هو الماضي ، هو الزمن ، ولا حياة لاشباح الماضي الا بين جـــدران الماضي .تلك هي بلاغة الحكيم القريبة من الشعر :الا حياة الا في الموت، لاولئك الاموات الاحياء . . ان قيامتهم من بين الاموات ليست بعثا حقيقيا ، ذلـــك ان بعثهم الحقيقي هو المجتمع الجديد والفكرة الجديدة والروح الجديدة التي انبثقت مـــن دماء الشهداء .

لقد مات المسيحيون لكي تبقى المسيحية ، فالماضي العظيم هـــو المصـــدر التاريخي للحاضر العظيم وليس الغاء له . لهذا يحترم الحاضر ماضيه المجيد فيقدسه (وتصبح بريسكا قديسة لا امراة، ويصبح اهل الكهف قديسين لا وزراء وراعي غنم) ولكن هذا ا لحاضر لا يسمح للماضي بابتلاعه ، لا يسمح لـــه بأن يحوله هو الاخر الى ماض ، لا يسمح له باشاعة الجمود والاستقرار ، وانمـــا هو يقدس التاريخ جنبا الى جنب مع التطور والاستمرار . هكـــذا صـــاغ الحكيم معنى الموت والبعث على لسان يمليخا . ولكن يمليخا هو اكثر جوانب الماضي وعيا بمعنى التاريخ ، هو رسول الحقيقة الذي لا يكذب مهما كادت هذه الحقيقة ان تحوله الى بطل تراجيدي يعاني من انشطار الشخصية بين الاعتراف

بالحقيقة وضرورة الاقتناع بها والسلوك بمقتضاها وبين الحنين الى هذا العالم الجديد الذي اسهم في صنعه بصورة من الصور .

هذا الحنين الذي يجند له الفنان شخصية اخرى ، تحاول ان ترى الحقيقة من زاوية اخرى . هكذا يقول مرنوش في ضيق « نعم ثلا ثمائة عام . فلتكن ، فات لك ثلاثمائة عام أو اربعمائة عام ! ماذا يضيرنـــي ؟ وما يغير هذا من حياتي ؟ اننا الان أحياء ، اتنكر ايضا اننا أحياء بعد تلك الليلة الهائلة ؟ » . . وبهذا التساؤل تتبلور لنا ابعاد المأساة التي شاء الحكيم ان يوزعها على عدة شخصيات ، فأصبحت كل منها شخصية تراجيدية حقا ، دون انتكون فـــي مجموعها او في كل شخصية على حدة اية بطولة تراجيدية . . ففي الوقـــت الذي « يقول » فيه مرنوش هذا الكلام ، نرى مشلينيا « يفعل » مايتضمنه الكلام من فكرة ينفذها على الفور فيذهب ويرتدي ثيابا مزركشة كتلك التـــي كان يرتديها ايام كان وزيرا ، ويصبح لسان حاله « اننا في الحياة قبل كـــل شيء . اننا نعيش ونشعر » ، « هب اننا نمنا ما شئتمن اعوام ،فماذا يغير هذا من حياتنا الان ؟ السنا في الحياة . . . نحمل قلوبا وامالا ؟ » . . . هـــذا الحنين اذن هو الجانب الاخر في التكوين الفني لهذه الشخصيات ، فاذا كان احدهم مقتنعا بضرورة العودة الى الكهف لاكتشافه الهوة العميقة التي تفصل بينه وبين هذا العالم ، فانه لم يكن يعبر الا عن الاطار العقلي المجســـد فـــي اهل الكهف . . اما الحنين فهو المضمون العاطفي الذي يتوسد هذا الاطار من الداخل ، هو القلب الذي يمكن النفاذ اليه اذا نفضنا قشرة العقل . وليست احدا ثالدراما بعدئذ سوى احداث الصراع والتفاعل بين العقل وفـــروضه النظرية المستقاة من الواقع المحدد وبين القلب ومشاعره الهائمة على سطح الحياة المترامية غير المحددة . وهكذا ينتهي الفصل الثاني بعودة يمليخا الى الكهف ، اي باقتناع العقل الكامل بأن الماضي مكانه التاريخ . ثم يبدأ الفصـــل الثالث بمحاولات القلب للتأكد من ان غريمه على حق في ان مأساة الزمن كامنة في الموت حقا ، ولكن الزمن ايضا يقول بالحياة والتجديد والبعث . بدأ الفصل الثالث ومشلينيا يحاول ان يستعيد حبه الاول للاميرة بريسكا،ومرنوش يحاول ان يستعيد حبه لابنه ومنزله . فالفنان يختار اكثر ادوات التعبير توفيقا عن الجانب العاطفي في حياة الانسان : الابن والحبيبة . ولا يلبث مرنوش ان يفيق على حقيقة بسيطة ولكنها مدوية ، وهي ان ابنه قد مات منذ امد بعيد ، وان منزله لم يعد له وجود.ولان منهج الحكيم في البناء التعبيري هو التدرج مـــن العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية ، فانه يلجأ الى تجزيء الفكرة الفنية

المركبة الى جزئيات اقل تركيبا ، ثم الى جزئيات بسيطة ، الى الاكثر بساطـــة وهكذا . من هنا يتدرج من خروج اهل الكهف جميعا الى انقسامهم عقلا وقلبا، يمليخا في جانب ، والوزيران في الجانب الاخر . وها هوذا يقسم الوزيريـــــن اللذين يمثلان شيئا واحدا فيما مضى الى قسمين او جزئين او شيئين مختلفين . فما يزال مشلينيا يتصور الثلاثمائة عام مجموعة من الكلمات والارقام ، وبالتالي فهي لا تعني شيئا ، واما مرنوش فقد شفت نظرته للحقيقة واضحت اكثر عمقا بعد ان ايقن بصورة نهائية ان ابنه قد مات ولا شيء يربطه بهذا العالم : « هذه الحياة الجديدة لا مكان لنا فيها . . وان هذه المخلوقات لا تفهمنا ولا نفهمها . . هؤلاء الناس غرباء عنا . ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها ان تجعلنا منهم . . انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلاثمائة عام . . ثلاثمائـــة عام مضت ، وها هوذا عالم اخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لا نستطيع الحيـــاة فيـــه كاننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو الى مالح » . وكأن توفيق الحكيم يصوغ من « عودة الروح » و « اهل الكهف » حديثا واحدا متكاملا يقـــول انه اذا كانت روح مصر خالدة ، وان كفاحنا اليوم ليس مبتورا عن تاريخنا الثوري، فان طبيعة الاستمرار هذه التي تتميز بها مصر لا تعني مطلقا اننا مغلولون الى الوراء ، وانمـــا تعنـــي اننا نمتلك تراثا عظيما نستمد منه الحياة كما تستمد الاوراق عصارتها من الجذور . الا ان هذه البذرة الميتة او الساكنة التي تلـــد الحياة لا يمكن تحويلها عن هذه الوظيفة التاريخية الثابتة الى أن تكون احد معوقات الحياة واداة تعطيل النمو . لهذا ينتصر يمليخا وهو في الكهف ،ينتصر العقل بيـــن احضان التجربة والزمن ، بين التراث والتاريخ ، حين يدخل عليه مرنوش عائدا من الخارج ، ولسان حاله يردد ما قاله في وداع مشيلينيا « حياة جديدة ؟ ما نفعها ؟ ان مجرد الحياة لا قيمة لها . ان الحياة المطلقـــة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهي اقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » ، وتلك هي النقلة الجديدة التي تضيف الـــى نقلة يمليخا معنى جديدا هو ان الهوة التاريخية التي تفصل بين الكهف والمدينة او ذلك البتر الزمني بين عصر واخر ان هو الا عداء سافر لفكـــــرة الاستمرار . اي ان ما ظنوه بعثا لم يكن الا رجعة الى للوراء ، لان البعـــــث الحقيقي هو وليد الاستمرار التاريخي . والحياة الجديدة خارج الكهف هـــــي الروح المعاصرة المنبثقة عن المـــــاضي العظيم عبر تـــــاريخ طويل من الفداء والاستشهاد . اي ان المجتمع الجديد في الخارج هو الدليل الوحيد على حقيقة الاستمرار التي عبرت عنها « عودة الروح » . أما الكهف ، فاذا تحول عـــن

كونه تراثا مقدسا واصبح هو الحاضر بالقول والفعل ، فانه حينئذ يتحـــول الى معنى يجسد الحد الاقصى من الرجعية والجمود ، على نقيض الراي الـــذي قال به الرائد العظيم سلامه موسى . بل انه يصبح رمزا مزدوجا للتوقف من جانب ، ولانعدام الجذور او التراث من جانب اخر ، ما دام الامر يصـــل الى هذه الدرجة من الخلط فيمسي التاريخ والمعاصرة شيئا واحدا . وكأني بتوفيق الحكيم مرة اخرى فيتلك المرحلة من تاريخ مصر (التي لميكن سوادها الا ستارا لانبعاثها الحقيقي) يقول ان روح مصر الخالدة قد استردتها من جديد وها هي ذي تبعث، من جديد ــ كما هو الحال في عودة الروح ــ فانه لا ينسى ان يقول ايضا ان خلود هذهالروحلا يعني السكونية والثبات والاستقرار ، فاحتـــرامنا لتاريخنا القديم وبعثه في مرحلة البعث القومي لا يعني بحال ان لهذا التاريخ سطوة على الحاضر ، بل له قداسته فحسب . اي اننا نستمد منه كافة عناصر الدفع الايجابية الى الامام ، ولكننا لا نسمح له بأن يكون اداة تعويق لســـيرنا . وهكذا ارى « اهل الكهف » احدى الروائع التقدمية في تاريخنا الادبي على غير النحو الذي رآه الناقد محمود العالم . والاختلاف هنا ــ ولا بد مـــن التأكيد على هذه النقطة ــ لا يكمن اطلاقا في ان تقييم العالم هو نتائج نظرة سياسية، لان هذه النظره نفسها تقول كما راينا بعكس ذلك . وانما يكمن الخلاف فـــي مصدرين هما : النظر الى فكرة الزمن عند توفيق الحكيم في مستواه الوجودي الشامل الذي يخطط لفكرة المصير وفق فلسفة عدمية . ان مأساة الزمن عند الحكيم هي مأساة اجتماعية في حياة القوى الورائية المتخلفة ، ولكنـــها ليست مأساة على الاطلاق عند اولئك الذين يبنون المجتمع الجديد كما نلاحظ على طول بقية احداث « اهل الكهف » منذ عودة مرنوش الى الكهف وهو يقول في صراحة وجلاء ووضوح « اننا ملك التاريخ . . ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائـــدين الى الزمن . . فالتاريخ ينتقم » . ويتكامل الموقف الفني العميق الدلالة حين يقتنع مشيلينيا عبر تجربة طويلة مع الحاضر هي تجربة فشله في ان يخلقمن الاميرة بريسكا المعاصرة بريسكا القديمة ، جدتها التي كان يحبها . . يقتنـــع مشيلينيا بأن لا مكان له في هذا العالم . ولكنه يضيف الى كلمات يمليخـــا ومرنوش فكرة جديدة هـــي « انا لا نصلح للحياة . . انا لا نصلح للـــزمن . . ليست لنا عقول . . لا نصلح للحياة » فاذا حاولت بريسكا الجديدة بأن تفتح عينيه قال لها دونان يبكي : « الابصار لـــي موت » . الاضافة هنا ان الزمن يعني المعاصرة ، يعنيالحياة الجديدة ، وليست المعاصرة او الحياة الجـــديدة بمأساة . والمصدر الاخر هو تصور الناقد لقيام معادلة حرفية بين الواقـــع

والعمل الفني بحيث تصبح « اهل الكهف » ترجمة لمرحلة الهزيمة السوداء في تاريخ مصر الحديث . والحق ان ثمة مسافة موضوعية بين الواقـــع والعمل الفني ، تتيح للفنان والمتلقي على السواء حدا معقولا من الرؤية الصـــادقة . فربما كانت الهزيمة السوداء مجرد قشرة خارجية تخفي بداخلها جوهرا مختلفا ولقد كانت مصر منذ بداية الثلاثينات تغلي ببراكين الثورة علـــى الاستعمـــار والاستبداد . ومن ثم تمثلت لدى كاتب تقدمي كتوفيق الحكيم كمرحلة بعـــث ونهضة وانطلاق ، لا كمرحلة موت وهزيمة . وهذا هو الفرق بين الواقـــع والفن . فالعمل الفني الناضج هو الذي يضيف الى عنصر الواقع الموضوعي عنصرا اخر هو « وجهة النظر » التي تستشعر بها ذات الفنان الاحداث من حولها . وهكذا كانت رؤية الحكيم لاحداث الهزيمة والطغيان رؤية ابعد نظرا من الواقع المرئي البسيط الساذج ، فقد رأى البعث من خـــلال الموت ، رأى النصر من خلال الهزيمة . عاد اهل الكهف الى كهفهم ، ولم يعد ثمة مجـــال للرجعية والتخلف ، لم يعد ثمة امكانية للبعث في معناه السكوني الثابت ،ولنتبع هذا الحوار الهام بين مرنوش — وهو يحتضر — ومشيلينيا :

مرنوش : مشيلينيا . . ضع يدي اليسرى في يد يمليخا (مشيلينيا واجم). مات المسكين . .و لم يعرف الحقيقة . . ومع ذلك . . هل عرفناها نحن ؟

مشيلينيا : ماذا تعني . . يا مرنوش ؟
مرنوش : احلام . . نحن احلام الزمن
مشيلبنيا : الزمن يا مرنوش
مرنوش : نعم . . الزمن يحلمنا !
مشيلبنيا : كي يمحونا بعد ذلك ؟!
مرنوش : الا من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته
مشيلينيا : التـــاريخ ؟!
مرنوش : نـــعم
مشيلبنيا : (في قلق) أهذا هو كل ما نرتجيه بعد الموت ؟ أهذا كل تلـــك الحيـــاة الاخـــرى . . ؟!
مرنـــوش نعـــم
مشيلينيا : (في قلق) مرنوش ؟ انت اذن لا تؤمن بالبعث ؟!
مرنوش : احمق ! اولم نر بأعيننا افلاس البعث ؟؟
مشيلينيا : استغفر الله . انت الذي عاش مسيحيا تموت الان كوثني !!

هذا النص يضع ايدينا على التماسك المنهجي عند توفيق الحكيم . ففـــي

المستوى التعبيري نلاحظ انه ما يزال يتدرج من العام الى الخاص الى الاكثر خصوصية . فهو يعود بالشخصيات الثلاث الى الكهف بعد فشلهم جميعــا مع الحياة الجديدة ، وبالرغم من ذلك فان مواقفهم من الموت تختلف كما سبق ان اختلفت مواقفهم من الحياة . هذا على الرغم ايضا من ان بدايتهم مع الحياة ونهايتهم مع الموت ترسم ما يشبه وحدة المصير ازاء الحياة والموت . هــذا المنهج في التعبير يضفي حيوية دافقة على حركة الشخصيات والاحداث والمواقف .

ومن جهة اخرى ـــ على المستوى الفكري ـــ فان هذا النص يدين بشكل واضح ذلك البعث الشكلي الساذج ، ويؤكد في نفس اللحظة على البعـــث الديناميكي العميق . مما يدعونا لان نتوقف قليلا عند الحدود الفاصلة بـــين الواقع المصري في بداية الاربعينات من هذا القرن ، ومسرحية « كأهل الكهف » . فقد رأى توفيق الحكيم خلود الروح المصرية بمعنى ان القيم الايجابية فـــي تاريخنـــا المصري تظل في حالة كمون الى ان تستثيرها الاحداث وحينئذ تعود هذه الروح الى ايجابيتها وثوريتها وتقدمها . ولكن البعث الحقيقي يظل مقصورا على هذا الجانب التقدمي الثوري الذي يدفع الحركة الحضارية الـــى الامام . اما ان يتحول الماضي الى مخدر يلبي احتياجات مرضية في نفسية المصابـــين بمركب العظمة ، او ان يحمل معه الشوائب السلبية التي لا ينجو منها شعب من الشعوب ، فهذا ما يرفضه توفيق الحكيم ولا يدعوه بعثا . لهـــذا يقول مشيلينيا : « لسنا حلما .. لا .. بل الزمن هو الحلم .. اما نحن فحقيقة .. هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو حلمنا .. نحن نحلم الزمن . هـــو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له بدوننا . ان تلك القوة المركبة فينا وهـــي العقل ، منظم جسمنا المادي المحدود .. آلة المقاييس والابعاد المحدود .. هو الذي اخترع مقياس الزمن ولكن فينا قوة اخرى تستطيع هدم كـــل ذلك! او لم نعش ثلاثمائة عام في ليلة واحدة فحطمنا بذلك الحدود والمقاييس والابعاد ؟ نعم ، ها نحن اولا ، استطعنا ان نمحو الزمن .. نعم تغلبنا عليه (لحظـــة) ولكن .. وا اسفاه ! بريسكا : ما يحول بيني وبينها اذن ؟ الزمن ؟ نعم محوناه .. ولكن ها هو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، انه يطردنا الان كأشباح مخيفة ويعلن انه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفي بعيدا عن مملكته .. ربي ! هذه المبارزة الهائلة بيننا وبين الزمن اتراها انتهت بالنصر له ؟! » هذا التساؤل الذي يطـــرحه الفنان يتيح لنا الاجابة على العديد من التساؤلات الفرعية : لماذا ولدت اول تراجيديا مصرية بلا بطل تراجيدي ؟ ما هو الرباط الذي يشدنا الى الماضي ؟ هل نستطيع أن نصنف « اهل الكهف » في احدى الخانات التقليدية للمذاهب الادبية ؟

ان المسرحية تنتهي والكهف يتحول الى قبر مقدس تأبى بريسكا الامـــيرة المعاصرة الا ان تدفن به حية مع حبيب جدتها القديسة بريسكا الشهيـــدة . وهكذا يضرب الحكيم على وتر مزدوج : لقد حكم بالاعدام على هذه التي ابت الا ان تتشبث بالماضي ممثلا في مشيلينيا ، ومن جهة اخرى اراد من خلال القصة الثنائية بين مشيلينيا وبريسكا الحية الميتة ان يقول شيئا هاما : هو ان الرباط الذي شدنا الى الماضي هو الرباط العاطفي فحسب ، لهذا فلا مكان للمـــــاضي في الحاضر . بل ان الحكيم يذهب في رؤيته التقدمية الى مدى ابعد حين يحكم بالاعدام ــ كما قلت ــ على كل من يحاول من اهل الحاضر ، عاطفيا ، ان يتشبث بالماضي . وهذا هو الجانب المأساوي من « اهل الكهف » ، ولكن الجانب الاخر هو انتصار المجتمع الجديد . بذلك تكون ثمة مزاوجة حية عميقة بـــين الموت والبعث في « اهل الكهف » لم تلد لنا بطلا تراجيديا يحمل في اعماقه المـــــوت والبعث معا ، ولكنها اثمرت نماذج رائعة للشخصيات التراجيدية التـــي تلتئم جراحها في جفاف الموت وصمت القبر المقدس ، فيؤمه الحجاج من اهل الحاضر احتراما ، غير انهم سرعان ما يهرولون الى بناء العالم الجديد . ولعل تـــاريخنا الادبي هو المسؤول عن هذه الظاهرة الشاذة ، وهي خلو اول تراجيديا مصرية من البطل التراجيدي . فالدراما ــ كفن ادبي ــ لم تكن امتدادا طبيعيا لتراثنا الادبي ، وانما كانت احدى النتائج الحضارية للقائنا الفني بأوروبا . ولما كانت التراجيديا الاوروبية تحتضن تراثا يمتد الى الاغريق العظام ، فقد جاء ابطالها التراجيديون تقليدا ادبيا أصيلا ، فضلا عن كونه امتصاصا لكل ما تحتويه عناصر الحضارة الاوروبية من عوامل الانقسام والتوتر . اما نحن فقد التقينا بحضارة الغرب الفنية بلا تراث حقيقي يحمي اصالتنا الشخصية . ومن ثم كـــان لقاؤنا بالدراما الاوروبية هو لقاء التأثر لا لقاء التفاعل . كـــان مسرحنا « انعكاسا » للمسرح الغربي ولم يكن قط في نشأته الاولى فنا اصيلا . لهذا كله تبدو ريادة توفيق الحكيم للمسرح المصري وكأنها معجزة فنية كبرى ، فقد اختار مادتـــه الخام من مصر بروحها وفكرها ولم يفرض على التراجيديا المصرية الاولـــــى المقاييس الكلاسيكية المستقرة للتراجيديا الاوربية ، بل ترك مادته الخام تفرض شكلها الخاص . ومن ثم جاءت « اهل الكهف » مزيجا معقدا من عناصر الدراما الاوربية (بمجرد اختياره المسرح شكلا ادبيا لفنه وخلو ارضنا الفنية من ايـــة تقاليد مسرحية) (١) ومن عناصر المأساة المصرية الخالصة . وكان هذا هـــو

---

١ ــ قد تثار هنا مشكلة المسرح الفرعوني ، ولكن لنؤجلها الى حين (ويمكن مراجعة رايي فيها مفصلا بالفصل الاخير من كتابي « ثورة الفكر في ادبنا الحديث) نشر الانجلو ١٩٦٥)

مضمون الثورة الفنية المجيدة التي قادتها « اهل الكهف » اول موعد للحياة مع المسرح المصري منذ اغتياله بين جدران المعابد المصرية القديمة وقصـــور الفراعنه . فبالرغم من خلو « اهل الكهف » من البطل التراجيدي الذي يفترض وجوده في مسرحية كلاسيكية كمسرحية الحكيم ، ويفترض وجوده ثانية فـــي مسرحية نبتت في ارض مصر التي اثمرت اسطورة البطل التراجيدي الاول . الاله المعذب اوزوريس . . الا ان « اهل الكهف » هي تعبير صادق اصيل عن المرحلة الحضارية التي ولدت فيها حيث كان مسرحنا ـ كما سبق ان ذكرت ـ مجرد انعكاس وصدى للمسرح الغربي ، فجاءت « اهل الكهف » تحمـــل فـــي تكوينها كافة سمات الازمة . ازمة الميلاد الدرامي في مصر بلا ابوة او امـــومة شرعية سوى حاجتنا الاصيلة آنذاك الى شكل تعبيري قادر علـــى امتصاص اهتزازات وجداننا وتوترها ، حاجتنا الى الشكل المسرحي . وقد كانت هـــذه الحاجة بلا ريب تجسيدا لحلقة مفقودة في تاريخنا الحضاري والفنـــي على السواء (هي الحلقة الدرامية من جهة ، كما كان اختيار الفنان لمصر المسيحية وعيا عميقا بالتمزق التاريخي والبتر من جهة اخرى) . ويدعم اصالة هذه الحاجة الى الدراما المصرية اننا منذ بداية القرن العشرين نعاني مرحلة النهضة فـــي ادبنا الحديث ، بحيث يصبح من المستغرب ونحن نحاول اللحاق بركب العصر الحديث ان يخلو ادبنا من المسرح . كـــانت الارض ممهدة اذن لاستقبال اول مسرحية مصرية بكل ما يشوبها من ازمة الميلاد المتعسر كخلوها من البطـــولة التراجيدية مع اعتمادها على القواعد الكلاسيكية للمسرح الاوربي . ان هذه الشوائب تحمل في ثناياها فضيلة لا سبيل الى انكارها هي انها كانت الدليل الحي على صدق الحكيم واخلاصه في التعبير عن حقيقة تلك المرحلة الفنية في تاريخنا الادبي . فقد كان المسار الفني لهذا التاريخ هو الذي يحدد طبيعـــــة الظواهر الادبية في حضارتنا . هكذا نفسر ميلا د البطل التراجيدي المصري في ثلاثية نجيب محفوظ . فقد كان كمال عبد الجواد هو التعبير الامثل عـــن جيل المأساة (١) في تاريخنا الحضاري والادبي ، ولكنه ولد في الاطار الروائـــي لا بالاطار المسرحي . هذا التناقض بين خلو اول دراما مصرية تراجيدية من البطل التراجيدي ، وبين ميلاد هذا البطل في عمل روائي هو احد الظـــواهر الادبية في تاريخنا الفني التي تؤكد انه بالرغم من علاقتنا بالادب الاوربي ، فان لنا تاريخنا الخاص الذي ينتظر ناقدا مصريا عظيما يقيم تقاليدنا الادبية الخاصة

١ ـ راجع كتابي (المنتمي) ـ الفصل الاول دار المعارف ـ الطبعة الثانيـــة .

حتى نستنير بها في تقييم الظواهر المعاصرة التي نتورط في تفسيرها على ضوء الحلول الجاهزة في النقد الاوربي دون التبصر بجذورها التاريخية .وفي اعتقادي ان مسرحية « الراهب » للويس عوض قد حلت هذا التناقض بـــين خلو اول تراجيديا مصرية من البطل ، وميلاده في عمل روائي ، اذ ان شخصية « ابــــا توفر » تحمل في تكوينها كافة مؤهلات البطولة التراجيدية(١) ومعنى ذلك ان ثورية « اهل الكهف » في المستوى الفني ، هي انها اضافت الى تقاليدنا الادبية المصرية مغزى هاما هو ان ميلاد اول مسرحية مصرية كان يتضمن مختلـــــف مظاهر السلب والايجاب في البناء الدرامي . لقد اختار لويس عوض فيما بعد نفس المرحلة التاريخية التي وقع عليها اختيار الحكيم ، مصر المسيحية ، ولكنه استطاع ان يخلق البطل التراجيدي خلقا كاملا مستقلا . ومع هذا فقــد حدث ذلك بعد ثلاثين عاما من تاريخ النشأة الاولى للتراجيديا المصرية (ما احوجنا اذن الى نقد مصري اصيل يرصد في صبر واناة تطور تقاليدنا الادبية ويستخلص الميزان الخاص بنا في تقييم ادبنا الحديث) .

ان مصر في« اهل الكهف » لست هيكلا عظميا من الاحداث ، فقد اختــــار الفنان مدينة طرطوس لتكون هذا الهيكل . اما مصر فقد اختار لها ان تكــون اللحم والدم المحيط بهذا الهيكل،والروح التي تدب في اوصاله فتشعل بين جنباته نيران الحياة . لهذا كانت العلاقة بين «اهل الكهف» ومصر الحديثة هي علاقة الاوراق الخضراء بالجذور الغائرة في التربة، وليست علاقة الاصل بالصورة. ان « اهل الكهف » هي مصر الفكرة ، وليست مصر الواقع الفوتوغرافي .وهكذا كانت « الراهب » عند لويس عوض ، بمثابة الدورة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة ، كذلك كانت العلاقة بين « عودة الروح » و « اهل الكهف » هي العلاقة الجدلية بين مصر الفكرة ومصر الثورة . وليس من قبيل المصادفة اذن ان تكون ريادة هذين العملين ليست مقصورة على جانب دون اخر ، فهـــما عملان رائدان فنيا ــ كعمل روائي وعمل مسرحي ــ كما انهما عملان رائـــدان فكريا كمضمون فني يستلهم وجهة نظر شاملة في مصر والثورة معا ، تلك هي فكرة الموت والبعث او نظرية الخلود . وهي الفكرة المشتركة بين توفيــق الحكيم ولويس عوض كانعكاس فني وفلسفي للفكرة المصرية التـــي سادت على التفكير الوطني في مصر ابان عصر النهضة . فهو لم يكن قط عصر طغيان

---

١ ــ راجع دراستي النقدية « الامير الحائر بين الارض والسماء » المنشورة في مجلة « ادب » اللبنانية العدد الثاني ١٩٦٢ (والمنشورة ايضا بكتابي «ثورة الفكر في ادبنا الحديث» ١٩٦٥) .

وموت ، او عصر انبعاث وحياة فحسب ، بل كان عصرا مزدوجا يحمل فيطياته العصرين معا . ومن هنا كان تفكير الحكيم في مأساة الزمن تفكيرا اجتماعيـــا نابعا من ظروف المجتمع المصري حينذاك ، وليس تفكيرا ميتافيزيقيا نابعا من الفلسفات الغربية المعاصرة . ونحن نستطيع ان نكتشف هذا الفرق بين التفكير الفني عند الحكيم ، وبين هذا التفكير عند الغرب اذا عقدنا المقارنة بين « اهل الكهف » و « سكان الكهف » المسرحية التي كتبها « وليم ساروريان »(١) .

والكهف عند ساروريان هو مسرح قديم لجأ اليه ثلاثة ممثلين قدامىيعيشون بين جدرانه في معزل عن الناس . يتوهم احدهم انه ما يزال ملكا كما كان دوره في الماضي على خشبة المسرح ، ويتوهم الاخر انه دوق ، اما الشخصية الثالثة فهي لسيدة تتوهم هي الاخرى انها الملكة . ونحن لا نعرف عنهم شيئا حتـــى تحتمي بهم احدى الفتيات في خوف وذعر من شيء لا تدريه . وهم يقبلونها بعد تردد وبعد ان تؤدي دورا تمثيليا يؤكد انها من اهل المسرح ، فهم يرفضون ان يكون بينهم « غريب » عن التمثيل وحياة المسرح . وعنما يلاحظ « الملك »سمات الذعر على وجه الفتاة يقول لها في رفق : « لا تخافي مني ، فانني لم ار طـــول اليوم سوى عيونتخافني . وقد اذلتني هذه القسوة مرة اخرى اعمق من ذي قبل . في الايام الغابرة كنت اغطي هذا الوجـــه بالدهون البيضاء والحمراء : قناع المهرج . لكن هذا الوجه هو القناع ، اما الاخر فهو الحقيقي » . والفتاة لا ترد على الملك ،وانما هي تختزن الاجابة الى نهاية الفصل الاول حين تقـــول للدوق في حب : « منذ الدقيقة الاولى التي رايتك فيها ، حين خرجتمنمخبئي متوقعة ان ارى العالمكله حطاما ، والحياة نفسها تـــلفظ انفاسها الاخيرة ، فوجدتك انت بدلا من ذلك ، على خشبة المسرح هذه . منذ تلك اللحظة ، منـــذ مائة سنة مضت » . وهكـــذا يستخدم ساروريان منهجا تعبيريا ممتازا لا يدور فيه الحوار بصورة تقليدية ، فالسؤال الذي توجهه احدى الشخصيات الـــى الاخرى يجاب عـــليه بواسطة شخصية ثالثة . والموقف الدرامي الممثل في هذا « الكهف » المسرحي هو صورة مصغرة للعالم المحيط الذي كانت تختبيء الفتاة في احد كهوفه وقد ظنت ان العالم تحطم نهائيا . فهي — في واقع الامر — لم تنتقل منكهفالى اخر ،وانما انتقلتمناحدى زوايا الكهفالى زاويةاخرى . وهكذا يصبح العالم كله عند الفنان كهفا كبيرا . ولا ينجو الكهف مـــن الحطام في النهاية ، لان دوره آت لا ريب في ذلك . وليس صعبا ان نستشف من ذلـــك

١ ـــ راجع الترجمة الكاملة لهذه المسرحية في مجلة الشهر .١٩٦٠ العددين ٢٦ ، ٢٧ نوفمبر وديسمبر لنـــور الديـــن مصطفـــى .

ان ساروبان يصور البناءالحضاري في الغـرب وقد اصبح آيلا للسقوط او أرضا يبابا ، كما هو الحال عند « اليوت » . ومن مظاهر الخراب في هذا العالم ما يذكره «الملك» من انه احترف الشحاذة يوما فلم تمره « السيدة ذات الفراء» نظرة واحدة ، ولو نظرة كراهية ، بينما جاد الكلب الذي تصحبه معها بنظرة عطف . من نقطة الانطلاق الاجتماعية هذه ـــ الاحساس العميق بالدونيـــة والوحدة والياس ـــ يفكـر الانسان عند الكـــاتب الغربي في الموت كموقف ميتافيزيقي من قضية المصير والكون . اي ان البداية اجتماعية تماما ، ولكنها تنتهي الى المسنويات الميتافيزيقية المختلفة لان البناء الحضاري (كما يـــراه الفنان) آيل للسقوط . على النقيض من الكـــاتب المصري الذي يبدأ من نقطة انطلاق احتماعية وينتهي عند حدود المأساة الاجتماعية ايضا ، لان رؤياه فـــي جوهرها هي ان حضارتنا في مرحلة بناء . هكذا يعتقد « الملك » في مسرحية ساروبان انه « ميت » احيانا ، ثم يتذكر انه حي فيشعر بالاستغراب . وهكذا يصبح الجميع في حالة ضياع ، في حالة بحث « لامجدي » كما قالت الفتـــاة : « احدهم يبحث عن ابيه والاخر عن امه ، والثالث يبحث عن مأوى ، والرابع عن مكان ليختبيء » اي ان الجميع يهرولون فوق الانقاض المنهارة الـــى كهف سيؤول حتما للسقوط . ومن هنا يزاوج ساروبان بين الوجه والقناع ، بيـــن التمثيل والحياة . فاذاادى الملك دورا تمثيليا مع الملكة وتساءلت الفتاة عن هذا الدور اجاب الدوق بأنهما يحيان لا يمثلان ، او اذا تساءل الملك حول مسرحية احد الكتاب الحديثين ، فان الملكة تجيب بأن شيئا لم يحدث « انها قصة حياتنا» كذلك يزاوج الفنان بين الواقع والحلم فترى الفتاة فارس الاحلام ، ويـــرى الملك الكلب العطوف ، ويرى الدوق المباراة التي خسرها . حينئذ نفيق مع الفنـــان على هذا الحـــوار :

الملك : لقد وصلنا الى زمن . . .

الدوق : اي نوع من الزمن

فهذه الدورة من السؤال والجـــواب تضع كافة الحلول الممكنة بـــين قـــوسين كبـــيرين :

الملكة : لماذا تجمعنا على شكل حـــلقة ؟

الملك : لانه يمكن لكل منا ان يحصل على قليل من الدفء من الاخر .

هذه الرؤيا الاشتراكية لا تجد لها نظيرا عند الملك الذي يرصد الفنـــان في شخصيته معالم الحضارة التي يعيشها قائلا :

الملك : اننا نشعر بالبرد يا مرأة . . في ليلة باردة ، وفي ميناء بارد ، وفـــي

مدينـــــــه بــــــاردة .

الملكة : انت خائف ، ايها الملك .. اعتقد ، من الموت .ولكن بحق الاله ايها الرجل لا تجعل قليلا من البرد وقليلا من الخوف يحيلانك الى انسان احمق. انني ايضا اشعر بالبرد ، وكذلك هي ، وكذلك هو ، وفي حدود معرفتـــي قد تكون هذه ليلتي الاخيرة او ليلتك ، او ليلتهما ، او ليلة اي انســان . ولكن الى ان يتلاشى عقلي كليةفانني مصممة على البقاء حية ، كما لو كان هـــذا صباح اليوم الاول في حياتي ، كما لو كنت انا فتاة صغيرة ابحث عن متع الدنيا . ايها الملك انــي اقول انه لايوجد موت !!رغم علمي انني لن اكون عاجلا بين الاحياء.

الحق ان منهج ساروريان في ايجاد التناقضات «الظاهرية» بينالشخصيات هو المسؤول عما يبدو من تناقض بين الملك والملكة . ولو اننا تذكرنا ان موقفا اخر كان الملك فيه « يمثل » دورا ما ، ثم اوقفته الملكة بقولها : « برافـــــو » لتذكرنا انه لا فرق جوهريا بين موقفها وموقفه ، وهو القائل : « شكرا على ايقافك لي . فربما كنت استمر الى الابد بسبب الوحدة واليأس » . فالملـــــك والملكة يصوغان معا موقفا موحدا نكتشف في ديناميته ــ بالتفاعل والصراع ــ موقف الفنان من البناء الرمزي للحضارة الغــربية الايلة للسقوط كما يعتقد ، وموقفه من الفكرة الاشتراكية كحل « اجتماعي » لهذه المشكلة . لهذا تنفــرد الملكة بنهاية الفصل الاول في بلورة الموقف الفني الشامل للمسرحية حين تقول بصراحة كاملة « استمروا اذن . تعلقوا سويا واجعلوا من انفسكم حلقـــــة من الحيوانات . اركعوا ،وصلوا ، وابكوا ،وتوجعوا . فانني افضل ان ابقى منفردة ولو تجمدت حتى الموت » وتوجه حديثها الى الفتاة بصورة حاسمة : « اسمعي يا فتاة ، انا وانت لم نخترع فلسفات ولا عقائد ، اننا نصاحب الفتيان .. حتىيبلغنا الملل الى هنا (تشير الىانفها) وحينئذ نقول ايها الفتيان نرجوكم ان تستمروا الان وحدكم. اقتلوا انفسكم باسم الرب ، او الحق او العدالة ، او الآيس كريم ، او أي شيء اخر يمكنكم ان تفكروا فيه .. اقتلوا انفسكم ثم اشرحوا هذا لنا ،سنكون هنا في انتظاركم ، وسننصت مرة اخرى لشرحكم الاحمق الذي يستدر الرثاء .. كيف كنتم مخطئين وانتم على صواب ، وكيف تكونون على صواب وانتم مخطئون » .

هذه الادانة الساخرة بكل نضال ثوري من اجل الحقيقة الاجـــتماعية او الدينية ، تمنحنا التفسير الوحيد لموقف الملكة بعدئذ من احلام الانبياء ورؤاهم النبيلة اذ هي ترى ان هذه الاحلام عاقت البشرية عن التحدي الحقيقي الذي يوجد في كل منا « واذا كنا عدما يحتوينا عدم ، ونرغب في ان نكون شيئـــــا

يحتوينا شيء. فدعونا نكتشف كيف يمكننا ان نتم هذا التحول دون خوف ، دون اكاذيب ، دون ضعة ، دون تحقير لانفسنا وللاخرين » . اي ان الصدق الكامل مع النفس ومع الاخرين يقودنا الى الانتحار الجماعي فلا مبرر هناك لوجودنا الا اذا اردنا ان نعيش كأقنعة للخير والفضيلة ونحن مجموعة من الوحوش الضارية . ومن هنا لا حياة ـــ حتى ولو كانت اشتراكية « او جماعة في حلقة تشعر بالدفء على حد تعبير ساروريان » ـــ مع الصدق ، وليست محاولة التجمع التي يتطلع اليها الملك « تصرف حب » وانما هي « تصرف خوف » من الاخرين ومن انفسنا علىحدسواء . وهكذا تتجاوز رؤيا ساروريان العدمية جحيم سارتر القديم (الاخرون) الى جحيم اخر هو الذات .

فاذا كان الفصل الثاني والاخير تبدت لنا رؤيا ساروريان وهي تزداد تماسكا ـــ من الناحيةالمنهجية ـــ فالمحاولة الثانيةبعد الاشتراكيةهي الاختيار الحر المسؤول عند الوجودية . لقد انضم الى سكان الكهف الاصليين مجموعة من لاعبي السيرك : دب ضخم ورجل وسيدة وطفل وليد .خرج الدوق ليشتري لبنا للطفل بما لدى الملك من نقود الشحاذة ، ولكن النقود لم تكف لشراء زجاجة واحده ، فلم يكن ثمة بدمن سرقة بضع زجاجات في صندوق صغير . وهكذا اقبل صاحب اللبن والصبي الاخرس الذي يعمل عنده . وهنا تقع الفتاة في حيرة بالغة حين يدخل الصبي ليبحث عن الزجاجات وما ان يجدها ويكتشف الوليد الجائع حتى يعيدها الى مكانها . لقد احبته الفتاة ، كما سبق لها ان احبت الدوق ، فماذا يكون الامر : « كيف اختار ؟ هل الامر سهل الى هذا الحد ؟ اني احبه . انني خجلة لهذا ، ولكني احبه فكيف لي ان اختار؟ ماذا علي ان افعل بشأن هذا الموضوع ؟ من الذي اختاره ليكون ابن بائع اللبن ؟ ومن الذي اختار الدوق ليخرج ويسرق اللبن ؟ ومن الذياختار الصبي الصامت ليتبعه الى هنا ! من الذي اختاره ليدخلويرىويفهم؟انا لم افعل » .

هكذا يضع ساروريان الانسان امام مصيره كشيئين منفصلين . تماما كما راهن الملك على فردة حذائه حين خرج للشحاذة وشاهد مجموعة من العمال تجد في هدم منزل مجاور للمسرح ـــ الكهف ، فاراد ان يضحكهم ولكنهم كانوا بحاجة الى « البكاء » فراهن على حذائه ان يبكيهم ، وخسر فردة الحذاء . هنا يغمز الفنان كل ما يحيط به باللعنة : « فقدت حذاءك ؟ كيف يحدث للرجل ان يفقد حذاءه ؟ فقد يفقد راسه وربما قلبه او عقله . . ولكن كيف يستطيع ان يفقد حذاءه » ، ومرة اخرى يغمز الصراع العالمي بين المعسكرين حين يقول

والد الطفل : « انهم يحبون هذا الصراع سواء كان حقيقيا او غير حقيقـــي . وهذه المصارعة تجلب النقود في الشوارع والاعياد والكرنفالات ، وربما في السيرك في النهاية . ان مشكلتي هي ضآلة جسمي ، ولست مـــن الضخامه بحيث اتناسب مع دب ، اما الدوق فهو رجل ضخم يكاد يقارب الدب فـــي ضخامته ، وستجلب لنا مصارعتهما سويا ثروة . اما لو صارعته انا،فسنكون اضحوكة (بسرعة) هيا يا جوركي (يقصد الدب) .. » ثم تشتبك الاحداث والشخصيات والمواقف ، فيصبح الزواج من امراة ما « حدث وقع » فـــأصبح قانونا ، وتاريخا . كما يصبح الكهف كأي قصر مجرد مكان « لا ينتمي » اليـــه احد . ويصل رئيس العمال الذين كسبوا فردة حذاء الملك ويعترف انه بكـــى في داخله ولم يضحك الا تظاهرا ، لهذا يعيد فردة الحذاء ، ولكن ليعلنهم فـــي نفس الوقت ان دور الهدم الان قد وصل الى المسرح او الكهف ولا بد من هدمه سواء اليوم او بعد ثلاثةايام . عندئذ يتحدد يوم الاثنين موعدا لهـــدم الكهف ، ويدير ساروليان هذا الحوار المركز :

الملك : حسن ، يا مليكتي

الملكة : اجل يا مليكي

الملـــك : يوم الاثنين

الملكة : اجل ، يوم الاثنين ، اول ايام الاسبوع

الملـــك : وآخر ايام « العالم »

الملكة : اوه . اصمت

الملك : اتعلمين ان هذا هو اسم المسرح في الواقع . لقد اكتشفـــت هـــذا بالامس فقط على لوحته الامامية ...

ويختتم الكاتب العظيم مسرحيتـــه الرائعة بقـــول الملك في لحن جنائزي مؤثـــر : « وداعا اذن .. وداعا ايها الرحم . ايها الكهف . ايها المخبـــأ . ايتها الكنيسة . وداعا ايها العالم ، وداعا ايها المسرح . وداعا » .

ويسدلستار الختام ، لنضع ايدينا علىهذا اللقاء بينتوفيق الحكيمووليم ساروليان . انه لقاء التناقض لا التشابه او التقارب . فاذا كان الكهـــف عند الحكيم هو الماضي فحسب ، فالكهف عند ساروليان هو الماضي والحاضـــر والمستقبل . واذا كان الماضي عند الحكيم هو زمن محدود ومكان محـــدود فان الزمن عند ساروليان هو العدم المطلق ، والمكان هو الخرا بالمطلـــق . فالنسبية هي عماد رؤيا الكاتب المصري ، والاطلاق والتعميم هما عماد رؤيا الكاتـــب الغربي . الحضارة الغربية عند ساروليان هي العالم ، وما دامت

آيلة للسقوط ، فالعالم كله سينهار « علي وعلى اعدائي » ومن ثم لا مكان لاية حلول انسانية او اشتراكية او اختيارية وجودية . ان تماسكه المنهجي الصارم يؤدي به الى نهاية الشوط ، فرؤياه الفنية ليست يائسة ، ولكنها عدميـــة كاملة . وهي رؤية فنية صادقة مع الجانب المظلم من حضارة الغرب ، ولكنها رؤيا وحيدة الجانب لا ترى الجوانب البناءة المشرقة من هذه الحضارة . اما توفيق الحكيم فيستمد اصالة رؤياه من طبيعة المرحلة الحضارية التي نجتازها، فاذا كانت الحضارة الغربية موتا فقط عند الفنان الغربي ، فان حضارتنا موت وبعث ، وتلك هي نواة نظرية الخلود عند الحكيم التي رافقت انتاجه من « اهل الكهف » الى « ايزيس » الى « يا طالع الشجرة » . وهـــذا هو الفـــرق الجوهري بينه وبين سارويان . فقد خرج سكان الكهف حقا ، ولكن الـــى الهاويه . اما اهل الكهف فقد عادوا الى الموت ثانية ، ولكن ليفسحوا لغيرهم بنـــاء الحضارة واعداد المستقبل . وهو ليس فرقا فنيا فحسب ، بل هو فرق فكري في الاساس ، بل هو فرق حضاري شامل اتاح للحكيم فرصة الرؤيـــا التقدمية النافـــذة .

★ ★ ★

« قوة الشعب مثل قوة الشمس لا اثر لها اذا تفرقت اشعتها وتشتتت ، ولكنها تعمل عملها اذا تجمعت وتكتلت ونظمت » . لا معنى لهـــذه الكلمات التي جاءت في تذييل توفيق الحكيم لمسرحيته « ايزيس » — التي صـــدرت بعد اهل الكهف بما يزيد على العشرين عاما بعامين ١٩٥٥ — الا اذا كانـــت رؤياه التقدمية من اليقظـــة وقوة الاستمرار للدرجـــة التـــي لم يفقد معها اتجاهـــه الثوري في المسرح .

ولقد قوبلت « ايزيس » عند صدورها في كتاب ، وعند ظهورها علـــى خشبة المسرح عام ١٩٥٦ بعاصفة من التعليقات المتباينة تباينا شديدا ... فبينما يقرر علي الراعي ان موقف الفنان في هذه المسرحية يمثل شيئا جديدا في نظرة الحكيم الى المجتمع فهو يجعل الكلمة الاخيرة للشعب (١) ، ويقف الى جانب هذا الراي محمد مندور ونبيل الالفي وغيرهما (٢) ، نرى فريقا آخر مكونا من توفيق حنا والفريد فرج وغيرهما(٣) يحاولون اثبـــات العكـــس فيؤكدون ان الحكيم لم يثق بالشعب بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة . والحق

١ — راجع مجلة الاذاعة — مجلد عام ١٩٥٦ .

٢ — مندور في جـــريدة الشعب ٣—٢—٥٧ و ١٠—٢—٥٧ و ١٧—٢—١٩٥٧ . والالفي في جريدة الجمهورية ٢٧—١—٥٧ و ٢٤—٢—٥٧ و ٣—٣—١٩٥٧ .

٣ — جريدة الشعب ١٥—٦—١٩٥٦ والجمهورية ٢٨—٨—١٩٥٦ .

ان اختلاف الراي من النقيض الـى النقيض في حقل نقدي يدين معظمه بوجهة نظر مشتركة الى الادب والحياة ، لا بد ان يقف بنا الى حافة التساؤل : هـل كانـت « ايزيس » من الخصوبة حقا بحيث تتيـح للنقاد هذا الخلاف الواسع الخصيب ؟ ام ان موقفا مسبقا من ادب الحكيم هو الذي يملي على فريق مـن نقادنا فكرة معينة عن انتاجه بما يتلاءم أو لا يتلاءم مع جوهر هذا الانتاج ؟ أم ان مناهجنا النقدية ابان تلك الفترة النضالية من تاريخ شعبنا مع الاستعمار كانت قاصرة على استخلاص الدلالات السياسية والاجتماعية بشكل متعسف هو تمزيـق اللحم من العظم وسفح الدماء من الشرايين ؟

يخيل الي ان الاجابة الموضوعية على هذه التساؤلات ، سوف ترد الينا عفوا كلما تباعدت المسافة بيننا وبين كل ما قيل واحاط بمسرحية « ايزيس » وكلما توغلنا في البناء الداخلـي لها . ذلك ان خصوبة العمل الفني لا تتحقق بشرط خارجي هو اختلاف الرأي حول هذا العمل ، بقدر ما تتحقق بكشـف الابعـاد التي ينطوي عليها . كما ان الموقف المسبـق من اعمال الحكيم ليس عيبا في ذاته ، فلا شك ان التاريخ الفني للكاتب يلقي الضوء الكاشف علـى اعماله الجديدة ، ولا شك ايضا ان الناقد العلمي الدقيق هو الذي يستنـير بتاريخ الفنان المنقود من خلال اعماله السابقة ، مضافا اليها « وجهة نظر » عامة الى الادب والحياة . . . فليس « الموقف المسبق » في ذاته بشيء معيب ، وانما « الجمود » على هذا الموقف برفض كل تنمية له او تطوير يفقده وظيفته الاساسية في رؤية العمل الفني من زاوية اكثر عمقا . اما المناهج النقديـة التي تحتفي بالدلالات الاجتماعية والسياسية للعمل الادبي اكثر من غيرها ، فان القصور لا يصيبها من جراء ذلك الهدف النبيل . . فالناقـد المنحـاز فكريا الى وجهة ما ، يستطيع البحث عن طبيعة الرؤية الفكرية للفنان المنقود دون ان يخرج عن وظيفته كناقد اذا استطاع ان يكشـف عن ابعاد هــذه الرؤية في اطار العمل الادبي بمجموعة من العناصر الفنية والفكرية . اي ان القيمة « الفكرية » او «الدلالة» الاجتماعية او « الهدف » السياسي ، مـن الممكن الحصول على اي منها ـــ نقديا ـــ ضمن الاحاطة ببقية عناصر العمـل الفني ، وليس بمعزل عنها . فالبناء الجمالي والنفسي للعمل يشترك مـع بنائه الفكري في تفاعل دائب مستمر . ومن هنا كان التقاط الدلالة الاجتماعية عملية شاقة عسيرة ، لانها تستلزم التعمق البصير بكافة جوانب العمل الادبي ومنعطفاته وزواياه وابعاده . بهذا الشرط وحده يمكن الحصول على اية ظاهرة فكرية او فنية من العمل الادبي دون احالته الى دمية او جثة هامدة . . سواء

بالتصور الساذج الذي يدفعنا الى التقاط ما يمكن تسميته بـــ «المعنى القريب» لهذا الموقف السياســـي او تلك الواجهة الاجتماعية التي تصادفنا في احدى منحنيات العمل الادبي بغير ان نتتبع في صبر وأناة وامانة الضمير العلمي ، تشابك هـــذا الموقف او تلك الواجهة مع غيرها من عناصر العمل الادبي . فلربمـــا نصل بواسطة هـــذا التشابك الى ما يكون قابلا للاختفاء عن النظرة العجلي المسبقة ، هذه التـــي ترى لون عيني صاحبها اكثر مما تراه في العمل المطروح للنقد . فالناقد الذي لا يعنيه سوى « المعنى القريب »يــقـــوم في واقـــع الامر باغتيال العمل الادبي والتمثيل بجثته . لانه يضطر ـــ للامساك بهذا المعنى القريب ـــ ان يمسك بالهيكل العظمي المجرد للعمل الادبي مهما كلفه ذلك ان يمزق اللحم المكسو به هذا الهيكل او ان يسفـــح الدماء الجارية في شرايينه . . وكان الاولى بـــه ان يضع كلا من شرائح اللحـــم والـــدم والعظم تحت الميكروسكوب حتى اذا تم له اكتشاف العمل الادبي « كـــكل » استطاع بعدئذ ان يتناول العنصر الذي يستهويه بما يشاء له من التخصص والتفصيـــل .

على هذا ، نحن نبدأ رحلتنا مع « ايزيس » الحكيم ، بأن نشير الى اختياره المادة الاوابةللاسطورة المصرية القديمة من المصدر اليوناني المعروف «بلوتارك» . ربما كان هذا الاختيار هو اول ما يضع ايدينا على احد جوانب السلب في عمل الحكيم لا لان المصدر اليوناني غير موثوق فيه ، فهو فيما اعلم اقدم المصادر التي صاغت الاسطورة الفرعونية صياغة شبه متكاملة . ذلك ان النصوص الاوربية التالية لبلوتارك ، في العصور الحديثة على وجه اخص ،قد اعتمدت بمناهجها الاكاديمية على نقل اجزاء الاسطورة المبعثرة بـــين اوراق البردى وجدران المعابد والاهرامات ، ولم تحاول ربطها على الاطلاق ، لما بين هذه الاجزاء في كثير من الاحيان من تناقضات لا سبيل الى حلها ، او خلافـــــات لا دليل الى فهمها . حينئذ اكتفـــى المؤرخون والمصرولوجيون في اوربا وامريكا بنقل اجزاء الاسطورة المبعثرة كما هي مهما احتوت على النقائض المستحيلة التجـــاوز . وقد تفادوا بذلك اي عمل توفيقي او حل وسطـــي من شأنه ان يربط بين اجزاء الاسطورة ربطا شكليا على حساب مضمونها وجوهرها ، اي على حساب الاسطورة نفسها ، بتزييفها سواء بالبتر او بالاضافة او التحفظ .

اراد الحكيـــم اذن ان يستقي مادته الخام من مصدر متكامـــل او شبه متكامل ، ومعترف به من الاوساط العلمية ، فكان المصدر اليوناني هـــــو مصدره الوحيد . لهذا يحسن بنا ان نقرأ بلوتارك مباشرة حتـــى نتعرف على

اوجـــه النقص التي انعكست بلا ريب على « ايزيس » الحكيم . فلقد كتـب هذا المؤرخ اليوناني نصه عن الاسطورة المصرية في شكل « رسالة » الـى كليـا . وهو يبدأ هذا النص في رقم ١٢ بقوله « هاك القصة ارويها لك موجزة اشد ما يكون الايجاز ، بعد ان حذفت منها كل ما لا يفيد او ما لالزومله(١)» ويعلق الدكتورحسن صبحي بكري في مقدمة الترجمة العربية تعليقا هاما حين يقول ان بلوتارخوس قد « استغل حوادث اسطورة ايزيس وأوزوريـس لتفسير آرائه في الاخلاق والدين والفلسفة » . معنى ذلك ان ثمة شائبتـين رئيسيتين ــ ولندع التفاصيل الان ــ في المصدر اليونانـي : اولهما انـه «ناقص» ، والاخر انه صيغ وفق مقولات بلوتارك في الاخلاق والدين والفلسفة، اي ان النص الذي بين ايدينا هو الركيزة المؤولة عند بلوتارك تأويلا يتفق وارائه ومعتقداتـه

هـذا اول جوانب السلب في عمل توفيق الحكيم . فقد انعكس بلوتارك بشائبتيه المذكورتين على مسرحية « ايزيس » اذ هي اعتمدت على احداث الاسطورة كما رواها بلوتارك ولم تعن قط بما لدى المراجع الاوروبية الاخرى من ثراء بالرغم من كل ما يعتريها من تفكك وعدم اتساق (٢) . ولكن توفيـق الحكيم اراد من جهة اخرى ان يعوض هذا النقص في « الهيكـل العظمي » للاسطورة بأن يبث فيه روحا ، وان يكسوه بما لديـه من لحم ودم .. فجعل من قضية (الموت والبعث) عمودا فقريا للمسرحية ، وهو الامر الذي لـم يتنبـه اليه اولئك النقاد الذين اخذوا عليه ابتعاده النسبي عن الاصل المصري القديـم للاسطورة ، دون ان يبرروا ذلك باعتماده على بلوتارك . ولربمـا كانت اسطورة « ايزيس واوزوريس » هي النبـع الاول الذي استقى منه الحكيم نظرية الخلود التـي اودعها روايته الرائدة « عودة الروح » جاعلا من هـذه الاسطورة بالذات اطارا رمزيا للروح الخالدة في ارض مصر . ومن هنـا استطيع القول دون اية محاولة اجتهادية للتخريج المتعسف ، ان محور الموت والبعث في ادب توفيق الحكيم انما شق طريقه مـن استلهام الفنـان لمضمون هـذه الاسطورة وجوهرها العميق .. قبل تطبيقها على احداث مصر المعاصرة . اي ان « ايزيس واوزوريس » كانت بمثابة الصياغـة النظرية لفكرة الخلود عبر الموت والبعث التي حاول الفنان تطبيقها رمزيا في « اهل

١ ــ ارجو متابعة نصوص بلوتارك في الترجمة العربية للدكتور حسن صبحـي بكـري ــ الالف كتاب ــ دار القلم ــ القاهرة .

2 - S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, 1963.

الكهف » وواقعيا في « عودة الروح » . ثم ها هوذا بعد ربع قرن من الزمان يعيـــد صياغة الاسطورة نفسها مباشرة حتـــى يؤكد ارتباطه بالمعنى النظري السابق على ضوء تطبيقه هـــذا المعنى على تاريخنا الحديث . وهكذا افلـــت الحكيم من ربقة بلوتارك حين اتجه في ثقة واعتداد الى القيم الروحية السامقة التي تشتمل عليها الوحدة الحضارية الممزقة في التاريخ المصري منذ ايام الفراعنة الى عصرنا الحاضر . فكما ان الحكيم اراد من « اهل الكهف » ان تكون صياغة وحدوية لتاريخنا الحضاري ، فجمع فيها بين عصورنا الرئيسية المختلفة دينا والمتحدة جوهرا .. اقبـــل في « ايزيس » يكرر نفس المحاولة العظيمة متخذا من نظرية الخلود ، محورا فكريا يدور من حوله ثنائي الموت والبعث في حركة جدلية عميقة ، عاكسا هذا الجوهر الفلسفي على واقعنا الاجتماعي المباشر . من هنا كان لا بد من ان يستغنـــي عن الكثير مما اورده بلوتارك وان يضيف من عنده الكثير مما لم يورده المؤرخ اليوناني .

هكذا نستقبل الفصل الاول من « ايزيس » الحكيم ، وقد خصص الفنان منظره الاول لتصوير القهر من جانب السلطة ضد جماهير الشعب ، ممثـــلا السلطة بشيخ البلد والشعب بمجموعة الفلاحات البائسات . كذلك تصوير هروب المفكرين والكتاب « على شاكلة توت » من المسؤولية تحت شعـــار (التسجيل فقط) او الفن للفن . وفي الجانب الاخر يبرز الكاتب المناضـــل «على شاكلة مسطاط» والخير الممثل في كل من ايزيس واوزوريس . فاذا كان المنظر الثانـــي شاهدنا « خدعة الموت » كما يدعوها المصرولوجيون في اوربا حين يذكرون خديعة طيفون او « ست » لشقيقه اوزوريس وكيف صنع له صندوقا مذهبا في حجمه تماما ، ثم القى به في النهر . اما المنظر الثالث فتسجيل لدور شيخ البلد في تضليل الشعب وتحذيرهم من ايزيس . وما ان نصادف ايزيس في المنظر الرابع عند نهاية الفصل الاول ، حتى نرافقها مع الغلام الذي شاهد الصندوق وهو يجري في النهر ، ونستمع اليه يحدثها عـــن صديقه الذي حاول ان يلحق بالصندوق فمات مع التيار المندفع . حينئذ يقول الغلام :

الغلام : .. ومات من اجل هذا الشيء دون ان يعلم ما فيه .

ايزيس : .. لقد مات من اجل شيء عظيم دون ان يعلم .

وفي مكان اخر يقول الغلام :

الغلام : سوف نسير طويلا .

ايزيس : سأسير الحياة كلها (١) .

وتبدأ ايزيس رحلتها الـى ببلوس عندما يشير اليها بذلك احد الملاحين العابرين في النهر . فما ان تصل في بداية الفصل الثاني قصر ملك ببلوس حتى تجيب الحراس على سؤالهم حول الرجل الذي تبحث عنه « حيثما حل يبعث الحياة ، يغير الحياة » . وتلتقي ايزيس بأوزوريس الذي علم اهل ببلـوس ما افاض عليهم بالخيرات ، الا ان ايزيس واوزوريس يطلبان الى ملك البلاد ان يسمـح لهما بالرحيل من اجل « الارض » التي تناشدهما العودة « ان السوء لا يأتينا من ارضنا ولا من نيلنا» . ويحتج الملك على هذا الطلب العجيب قائلا لايزيس : « انت تريدين مني ان انتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم اركانه » . ثم يكتشف ملك ببلوس حقيقة ايزيس واوزوريس ، فيبدأ في معاملتهما معاملة الملوك ، غير ان اوزوريس سرعان ما يقول للملك : « ما من شيء يعدل عندي في الشرف نداءك لي ايها الصديق المصري » ، فيودعهما الملك الفينيقي في طريقهما الى مصر . وهناك نلتقي بتوت ومسطاط الـذي ما يزال يحمل لافتة المفكر المناضل : « انا لا أحـب الجلوس راكدا بجـوار البردى ـ ولا اقتنع بالنفخ في مزامير القصب ـ احب ان اخوض الحياة وارى الناس » . ونعلم من حوار توت ومسطاط ان المصريين يتحدثون هـذه الايام عن رجـل عجيب يدعونه بالرجل الاخضر لانه يحول صحراءهم الى خصب . وبعد قليل يتعرف الاثنان على الرجل الاخضر الذي لم يكن سوى اوزوريس متخفيا مع زوجتـه ايزيس ، وعندئذ يتحول توت عن موقفه التسجيلي الخامل الى موقف الكاتب المناضل، وينتمي الى قضية الشعب الممثلة في محنة اوزوريس ويتعهد بذلك امام مسطاط وايزيس . اما مسطاط فيؤكد : « ان اخفـاق اوزوريس ليحمل معنى فاجعا . انه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هـذه الارض . ان اخفاقه هو اخفاق للحق والخير والشرف .. اخفاق لي ولك .. ولكل من يدافع عن المثل العليا » . ولكن بقية الجماعة التي كان يأمل توت منها خيرا ، قد اشتراهم طيفون ، فهم الان في قصره : « يدبجون له اناشيد مجده ويذيعون عن حكمه المآثر ، وينفخون له في المزامير » ويتمتم مسطاط في مرارة لا تقارب اليأس : « نعم . في يده قوى كثيرة .. حتى القوى التي كـان يجب ان تكون في صفنا . يا للخيانة ! » . حينئذ تتبلور شخصية توت الجديدة: « توت : نعم اعتمد علي !.. اني اليوم غيري بالامس . في الماضي كنت

١ ـ هذا النص وجميع النصوص المقتبسة عن « ايزيس » ماخوذة من الطبعة الاولـى ـ ١٩٥٥ ـ مكتبة الاداب بالجماميز بالقاهرة .

اكتفي بالتسجيل . أراقب وأسجل . أما الان فموقفي قد تغير ، لان كل شيء، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيوننا . بالامس لم تكن أمامنا قضية واضحة .أما الان فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس ، اما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه ، واما أن ننصر أوزوريس وننصر معه خيره ومبادئه . اما أن نسلم للمغتصب كما سلم الاخرون ، واما أن نقاوم »

لقد عثر أتباع طيفون على أوزوريس مرة أخرى ، ومزقوه اربا اربـــا ووضعوا كل عضو من اعضائه في كيس ، وحملوا الاكياس الى قواربهم ثـــم مضوا نحو الجنوب . وهنا ينتهي الفصل الثاني . وكنا قد علمنا من بدايته أن ايزيس قد حملت وولدت ابنا دعته حوريس . وهانحن مع بداية الفصل الثالث بعد خمسة عشر عاما وقد أصبح الطفل شابا فتيا ، يستعد مع امه وتـــوت ومسطاط لذلك اليوم المرموق حيث ينتزع السلطة والعرش من يدي عمه الآثم فيستردهما كحق سليب . وهكذا تصبح هذه القضية هي المحور الذي يختلف حوله الثلاثة . فايزيس ترى أن العرش لن يعود الا اذا استخدمت نفـــس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة ، ومسطاط يرفض أن تكون الغايـــة تبريرا للواسطة ، واما توت فيصغي اليهما يفكر ، الا انه يحسم رأيه اخيرا بالانضمام الـــى ايزيس ، فيودعهما مسطاط : « انـــي لم اناصر حوريس لانه حوريس ، بل لانه يمثل مبادىء . فاذا ضاعت هذه المبادىء فلا معنى عندي لانتصار حوريس . لن أخون القضية الحقيقية من اجل نجاح شخصي . لا .. لن أخون .. هذهكلمتي .. وليس لي الان الا ان اذهب وأقول لكم :وداعا..» وتبدأ ايزيس عملها فتتفق مع شيـــخ البلد مقابل ما يريد من فضة وذهب ثم تبدأ المناورة بتحدي حوريس لطيفون أن يبارزه . ويكاد طيفون أن يقتل ابن أخيه لولا تدخل شيخ البلد ــ البارع ــ في اللحظة الاخيرة مقترحا أن تنعقـــد محكمة الشعب العليا . ويوافق طيفون ، فيفاجأ أولا بانضمام توت الـــى ايزيس ، ويفاجأ ثانيا بدخول ملك ببلوس معلنا للشعـــب كـــل مـــا حـــدث لاوزوريس ، وكان طيفون يخفيه طوال مدة حكمه ، أعلن تفاصيل المأســـاة التي حاكها طيفون وأنصاره ، فما كان من الشعب الا أن نادى حوريس ملكا على عرش البلاد ، وهتف « الموت للقاتل » ولكن ايزيس تحذر ابنها منتلويث يده النقية بدمه الدنس : « حسبنا الشعب وقد عرف أخيرا الحقيقـــة » . ويسدل ستار الختام .

***

سوف نلاحظ أولا ، أن مسرحية «ايزيس» كغيرها من مسرحيات الحكيم

تحمل الى جانب وجهتها الرئيسية ، بعض الزوايا الثانوية التي تتحول في مسرحياته الاخرى الى وجهات رئيسية ، والعكس بالعكس .أي أن ما نراه محورا رئيسيا في ايزيس ، قد نرى ظلالا له في مسرحية أو مسرحيات اخرى للحكيم ، والعكس صحيح أيضا . أقول ذلك وأؤكد عليه حتى لا نتورط في تلك الظلال التي تخيم على مسرحية ايزيس من أعمال الحكيم الاخرى،كمشكلة السلطة والحرية وقضية الالتزام في الادب ، والتناقض بين السلام والاستسلام ، وبين الغاية والوسيلة ، وبين ما دعاه الحكيم برجل العلم ورجل السياسة . ان هذه المشكلات والقضايا جميعها ليست الا ظلالا لتفكير الحكيم المتصل حول مستقبل الانسان وحاضره . وهي ظلال تنعكس تارة كأرضية للدراما وتارة اخرى تستقيم اعمدتها وتتكاثف عتمتها بحيث انها تكاد تحجب المدلول الرئيسي الكامن في هذه المسرحية أو تلك . فالحكيم يثير قضية الالتزام في الادب على النحو الذي نشاهده في الصراع بين توت ومسطاط . ولم يحاول أن يجرد القضية من مضمونها الاجتماعي بأن يحاصر الفكرة بين أسوارها التجريدية فيقع من ثم في التعميم والاطلاق — على المستوى الفكري — والمباشرة والتقرير على المستوى الفني . وذلك بأن يصبح الصراع بين الطرفين حوارا ذهنيا يقوم على مهارة الجدل والمحاجاة المنطقية . وانما بدا الصراع في قضية الالتزام بمسرحية ايزيس ، من الارض الاجتماعية ومشكلاتها التي تبدت في صورة « أزمة الضمير » بين تكريس الفن للفن (النفخ في المزامير) أو تكريسه للنضال الاجتماعي (قضية أوزوريس) . والحكيم بذلك يزاوج بين المشكلة في عالمها الرمزي ، ومصدرها الاصلي — كعملية اسقاط سيكلوجي — في العالم الواقعي . فقد كانت قضية الالتزام في الادب من أخطر القضايا التي واجهت الادب المصري الحديث في اطار المعارك النقدية التي اثيرت حينذاك (١) حيث صدرت « ايزيس » الحكيم تصور موقف كاتبها الذي لم يشترك في المعركة النقدية بصورة مباشرة . والصراع بين توت ومسطاط ينتهي بعملية تحول مزدوجة . فهي من ناحية تحول توت عن الموقف « التسجيلي » الى الموقف (النضالي) ، ومن ناحية أخرى هي تحول مسطاط عن المشاركة في اعتلاء الحق عرش السلطة عن طريق المشاركة في اعتلاء الباطل والخديعة والمراوغة عرش الوسيلة الى هذه السلطة . ان عمليتي التحول هاتين تدلاننا على احدى سمات التوفيق والاجادة في منهج الحكيم

١ — عام ١٩٥٤ بين العقاد وطه حسين من جانب ، ومحمود العالم وعبد العظيم انيس ولويس عوض من جانب آخر .

التعبيري . وهي الاعتماد على التناقضات الكامنة في الشخصية أو الحدث أو الموقف في ايجاد حركة داخلية في البناء المسرحي . لهذا لم يجنح مطلقا الى تغيير توت على أثر « جدل عقلي » بينه وبين مسطاط وانما على أثر « صراع اجتماعي » بلغت به قوة الجذب ان شد اليه توت في جانب النضال من أجل الحق والتقدم . فبالاضافة الى أن هذه النقطة هي احدى الركائز المنهجية في تفكير الحكيم حيث يجعل من الحركة الاجتماعية منطلقا لكافة الصراعات والتغيرات الكامنة في أحشاء الواقع والصعيد الفكري على حد سواء ، فان هذه النقطة ايضا تعد احدى الركائز الفنية في مسرحية ايزيس حيث لا يجعل منها معرضا او متحفا ذهنيا للصراع بين الخير والشر . اذ بينما تقف ايزيس الى جانب توت ومسطاط وحوريس واوزوريس موقف الجبهة الواحدة المتحدة ، فاننا نلحظ التناقضات الدينامية بين كل شخصية واخرى . ولهذا السبب بالذات ، جاءت المسرحية عملا حيا متحركا . غير انني اعود الى قضية الالتزام التي اثارها الحكيم في هذه المسرحية واقول انها لم تكن قط المشكلة الرئيسية في الدراما ، وان كانت قد شاركت في المعركة الدائرة في الحقل الادبي المصري آنذاك برأي صاحبها الذي يعتد به ، وهو الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعي في اطار الادب الرفيع .

كذلك هناك قضية « السلطة » التي لاحت لنا في الافق منذ دبر طيفون المؤامرة لشقيقه أوزوريس وكيف دارت رحى الاحداث حول محاولة ايزيس استرداد العرش السليب . وتبدو هذه القضية طوال المسرحية ، وكأنها قضية رئيسية ، بينما ليست هي في واقع الامر سوى « الهيكل » العظمي للاسطورة التي كساها الحكيم بمضمون فني آخر يسهل الحصول عليه من مراقبة الاحداث الواقعة بين « موت » أوزوريس و « بعثه » مرة ثانية . فهذه الاحداث لم تكن سوى التفاعلات الدائمة بين مرحلتي الموت والبعث لصياغة نظرية الخلود في ميلاد « حوريس » الابن . ولربما كانت هذه « الوقائع » الجاهزة في الاسطورة هي التي امدت الحكيم بأبسط الصور الفكرية وارقاها في نفس الوقت لتقييم فكرة الخلود المصري تقييما فنيا .

الا أن هذا التقييم خانه التوفيق مرارا كما قلت ، حين كان الحكيم يستمد مادته الخام من بلوتارك .. فلقد شغل بلوتارك بالربة والملكة ايزيس ، واغفل تماما البطولة التراجيدية الرامزة اليها شخصية أوزوريس اله الخصب المعذب (١) فبالرغم من أن خلو « أهل الكهف » — أول

٢ — راجع كتاب « المسرح المصري » — د . لويس عوض — ١٩٥٤ — دار ايزيس بالقاهرة .

تراجيديا مصرية ــ من البطل التراجيدي المصري ، لم يكن عملا مبررا فنيا ، فان « ايزيس » تصرخ وتحتج بأن مأساة أوزوريس تتضمن بطولة تراجيديـــة «جاهزة» هي بطولة اله الخصب الذي يضمر خطيئته في اخصابه . لا شك أن الحكيم رفض من النص البلوتاركي لاهوت ايزيس واوزوريس ، فجعل منهما بشرا عاديين ، ولكنه كان يستطيع أن يعادل بطولة اله الخصب المعـــذب معادلة موضوعية تتناسب مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يرمز اليها من خلال العمل الدرامي . لقد تسبب غياب اوزوريس كبطل تراجيدي عـــن مسرحية ايزيس في كافة المسالب التي أخذها بعض النقاد ــ كلويس عوض ــ (١) على توفيق الحكيم .. كأن يقال على سبيل المثال انه لم يفهم معنى حجاب ايزيس أو حادثة العقرب الذي لدغ حوريس . أو كيف أنه احتال على وصول جثمـــان اوزوريس الى ملك ببلوس فقال انه بيع كالرقيق من بعض الملاحين، وكيف أنه أغفل حكاية الشجرة التي ضمت الصندوق بين أحضان جذعهـــا الضخـــم .

ان توفيق الحكيم لم يترجم بلوتارك حرفيا ، فقد رفض منه الكثيـــر ، وأضاف اليه الكثير . بل ان الحصيلة النهائية لمسرحية الحكيم تؤدي بنا الى نقيض ما أراده المؤرخ اليوناني ، حين جعل من المسرحية تجسيما دراميـــا للصراع بين الخير والشر . هكذا نفسر لماذا لم ينصرف الحكيم الى تفاصيـــل الاسطورة فاستعاض مثلا بقول ملك ببلوس لايزيس : « أنت تريدين مني أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه » عن تصوير حكايـــة الشجرة التي ضمت صندوق أوزوريس . كما أنه حاول أن يصوغ حوريس في قالب قريب من شخصية هاملت فلا تصبح القضية مجـــرد الحصول علـــى العرش ــ كما هو الحال في مسرحية « أوزوريس » لعلي أحمد با كثير (٢) ــ وانما تصبح تجسيدا واعيا عميقا لحيرة الانسان المعاصر وعذابه بين الرفض والقبول (الذي انعكس بدوره في صورة اخرى بين توت ومسطاط) من أجل المثل العليا والقيم الانسانية التي ناضل من أجلها أوزوريس . ولهذا السبب أميل الى القول بأن توفيق الحكيم لم يقصد قط الى استلهام مأساة أوزوريس كمأساة ، بل كمشجب يعلق عليه ثياب أفكاره الراهنة الخاصة بالمجتمـــع المعاصر له . ومن هنا انصب اهتمامه أساسا على شخصية «ايزيس» التي كافحت وناضلت من أجل الحق ، وان تم لها النصر بوسائل غير مشروعة في

١ ــ المساء ١٦-٦-١٩٥٧ و ٣٠-١-١٩٥٧ .

٢ ــ يناير ١٩٥٩ ــ الطبعة الاولى ــ الشركة العربية للطباعة بالقاهرة .

عرف أوزوريس ومسطاط ،وان تم ذلك فنيا بطريقة مفتعلة هي وصول ملـــك ببلوس فجاة الى محكمة الشعب المصري « حسب خطة موضوعة من قبل » ليعيد الحق الى نصابه .

كان غياب البطل التراجيدي المصري من هذه المسرحية اعلانا حاسمـــا بغيابه من أعمال الحكيم جميعها ، لان الفرصة المهياة في جسم الاسطورة قـــد ماتت نهائيا باستخلاصه العمود الفقري لمضمونها الكامن في نظرية الخـــلود كصياغة نظرية للجدل الحي العميق بين الموت والبعث في حياة مصر ،واغفاله التام للعمود الفقري لشكلها الكامن في البطل التراجيدي .وبالرغم من ان علي احمد باكثير في مسرحيته قد اعتمد على النصوص المصرية القديمة المبعثرة(١) وليس على النص اليوناني ، فانه لم يوفق أيضا في تصور البطولة التراجيدية لاوزوريس ... اذ نراه يتفق مع الحكيم في موقف ايزيس من معركة السلطة « شر لا بد ومن ورائه الخير » (ص ٩٧) . واذا كان با كثير قد وصـــف الشعب على لسان ايزيس بالاخلاص والوفاء (ص ١٠٦) فان الحكيم آثر أن يجعله مضللا من جانب الخونة . ولقد اضاف با كثير باقترابه من الجو المصري القديم للاسطورة فكرة « أنصار أوزوريس » المتجمعين في شمال الدلتا . وان كان باكثير لم يعنه كثيرا التركيز على اتهام طيفون أو «ست» لايزيس بالزنا مع حوريس ، فان الحكيم جعل من هذا الموقف مشهدا دراميا كامـــلا . غير أن اوجه التقارب والخلاف هذه بين باكثير والحكيم لا تفسر لنا التقاءهما في غياب البطولة التراجيدية عن مسرحية كل منهما في حدود اي تعريف لهذه البطولة من اليونان الى العصر الحديث .فانه من الغريب حقا أن يتناقض الحكيم مع زميله باكثير في المحور الاساسي لكل من المسرحيتين ، ثم يتفقان في اغتيال بطل المأساة ، أو في عدم انباته في أرض المسرحية المصرية . فقد بلغ التناقض بين الكاتبين مداه حين اقتصر الصراع في مسرحية باكثير على الصفات المجـــردة : الخير مع الشر ، والحكمة مع القوة . وهو يلتقي بذلك المفهوم الميتافيزيقـــي للصراع الانساني مع مضمون رسالة بلوتارك حول ايزيس بالرغم من أنه لم يستوح هذه الرسالة في صياغة مسرحيته . وهكذا ينقذ حوريس عمه الخائن من القتل وهو يلخص فكرة باكثير وبلوتارك الميتافيزقية قائلا « .. ويحكـــم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله ، وانما خلاصكم في نفوسكم وأيديكم .. ان قتله لن يفيدكم شيئا ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب » (ص

١ ــ راجع النص العربي المترجم بقلم كمال الدين الحناوي ــ اساطير فرعونية ــ الكتاب الماســي ــ الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة .

١٣٣) . وعلى ضوء هذا المفهوم الميتافيزيقي تصور باكثير دور ايزيس فـي المسرحية وكأنها المخلص القادم الى ببلوس لشفاء المرضى .

أما توفيق الحكيم ، فبالرغم من أنه على النقيض من با كثير ، في اعتماده شبه الكامل على النص اليوناني لبلوتارك ــ في صياغة الاحداث ــ الا انـه كان علـى النقيض من باكثير وبلوتارك معا في صياغة الفكر والمجتمع . فهو لم يصف الشعب بالوفاء حقا ، بل آثر وصفه بالتضليل ، الا أن الصـراع الطويل المر خلال المسرحية كان صراعا اجتماعيا في جوهره : الشعب ضـد أعداء الشعب . وما بقي فكله وسائل تخضع لاصول التكتيك المؤقت ، على ضوء الاستراتيجية البعيدة المدى . ومن هنا يرتبط معنى الموت والبعث في «ايزيس» بنظرية الخلود عند توفيق الحكيم ، التي استخدمها فيما مضى ومصر تعاني ويلات المخاض والولادة حين كتب « عودة الروح » و « أهل الكهف » . . وعاد مرة أخرى يجسد بها آلام مصر الثورة التي كابدها الشعب المصري منذ بداية الخمسينات ، وهو يناضل الغزو الخارجي ممثلا في الاستعمار، ويكافح الاستبداد الداخلي ممثلا في الرجعية . هذا الفنان العميق الايمان بخلود مصر وارضها وروحها وشعبها ، يعود فيؤكد لنا في أزمة الازمات الا نخاف الموت لانه ليس الا جسرا الى البعث والحياة الدائمة التجدد .

ومعنـى ذلك ان محور الموت والبعث او نظرية الخلود في أدب توفيق الحكيم هو المحور السائد على مراحل ازمة الروح المصرية مع الواقع الخارجي حينا ، وواقعها الداخلي أحيانا . ومعنى ذلك أيضا أن هذا المحور ليس الا واحدا من الخيوط العديدة التي تتشابك فيما بينها لتكون وجهة النظر الشاملة لهذا الفنان التقدمي والمفكر الثوري . أما السبب في بقاء هذا الخيـط الاول ــ الموت والبعث ــ محورا فنيا وفكريا حتى أحدث مراحل تطور توفيـق الحكيم فان هذا ما تجيب عنه المسرحية التي شغلت بال النقاد والقـراء والمشاهدين أمدا طويلا : « يا طالع الشجرة » .

***

« ان الجمال القديم قد استوى على عرشـه ، وما علينا الا ان نعبده . أما الانتاج على غراره فلغو وتكرار لن يضيف جديدا ، ولا ينفع الا الطلاب فـي تمريناتهم ، وحذاق المقلدين المرتزقين من حرفة محاكاة الاقدمين . والاف منهم يظهرون في كل جيل وفي كل فن ، ويعيشون على براعتهم واجادتهم في النقل الامين للجمال الخالد . ولكن الابتكار يجب أن يستمر . وهو لن يسمى ابتكارا الا اذا شق طريقا آخر غير مألوف ولا معروف ، حتى وان كان غير مستساغ . . ولا بد من الخيار بين امرين : اما أن نجلس بجوار الجمال الخالد نـردده

ونكرره . واما أن ننهض لنرتاد قيما جديدة لا تستسيغها أذواقنا القديمة . . .
وفي رأيي أنه لا داعي الى الاختيار هنا . يكفي أن نقبل الامرين معا : نعيش مع
الجمال الخالد التقليدي ونستمتع به ، وننهض مع ذلك أحيانا لنرتاد الجديـــد
ونفتح صدورنا صابرين على متاعب غرابته » .

باستثناء هذه الاسطر التي جاءت قبيل نهاية مقدمة « يا طالع الشجرة»
. . تكاد تصبح بقية المقدمة كلمات مضللة . ذلك أن مجرد الحديث عن المسرح
الجديد في أوربا المعاصرة في صدر الحديث عن « يا طالع الشجرة » من شأنه
أن يورط القارىء في لبس شديد اذا ما انتهى من قراءة هذه المسرحية . فهي
تتضمن بلا شك اضافات عديدة الى التكنيك المسرحي المصري ، غير أن هذه
الاضافات لا تلتقـــي بها دفعة واحدة بين احضان بيكيت ويونسكو وروبيـــر
بنجيه . ان هذه الاضافات التي لا تعدو أن تكون الغاء لفواصل الزمان والمكان
لا علاقة لها باضافات مسرح العبث أو اللامعقول . اضافات الحكيم ترتبـــط
عضويا بهذا الذي يريد أن يقوله من خلال عمله الادبي . وما يريد أن يقوله في
« يا طالع الشجرة » ليس جديدا على الاطلاق . انه تطور طبيعي لمحور الموت
والبعث في نظريةالخلود التي شغلته بها الروح المصرية منذ بواكير انتاجه .
وبالتالي ، فان الاضافات التكنيكية التي نلمس آثارها على « يا طالعالشجرة»
ليست الا انعكاسا لهذا التطور الفكري وتفاعلا معه . ومن هنا كانت تلـــك
الاضافات صدى مركزا لفكرة الموت والبعث في مرحلة جديدة لا علاقة لهـــا
بالبعث ولا باللامعقول . وهي مرحلة سبق لتوفيق الحكيم أن أشار اليها في
مسرحية « ايزيس » حين جعل من أوزوريس في ببلوس رسولا للحضـــــارة
المصرية بوجهيهـــا المـــادي والمعنوي . على النقيض مـــن باكثير ومفهومـــه
الميتافيزيقي الذي أملى عليه ان يجعل من ايزيس (متجاهلا اوزوريس بالرغم
من اختياره له عمادا للمسرحية) مجرد ساحرة تشفي المرضى . ان هـــذه
الاشارة من الحكيم الى ان مصر « أصل الحضارة » بمثابة الرمز الشامـــل
الى خلود الروح المصرية خارج الزمان والمكان . فهي ليست قاصرة علىارض
مصرالقديمة او الحديثة وانما هي تتجاوز عقارب الساعة وأسوار علـــم
الجغرافيـــا الى آفاق بعيدة لا تحد . لقد اراد الحكيم بوعي كامل في « يـــا
طالع الشجرة » الا يستخدم اطارا زمنيا خاصا كما صنع بعصر الشهـــداء
في « اهل الكهف » او اطارا مكانيا خاصا كما صنع بمصر الفرعونية فـــي
« ايزيس » . . لقد اراد ان ينبثق من اعمق ابعاد الروح المصرية التي يعبر
عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثـــم ينطلق الى أرحب
الاماد الانسانية التي يعبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي الاخرى كما

لو كانت بلا معنى . وعندئذ يتبدى الهيكل العام في « يا طالع الشجرة » وكأنه الجسر الممتد من المنبع الى المصب ، او من الارض والجذور الغائرة في تلافيف تربتها الى السماء والفروع العابرة في اجواز الفضاء . فبالرغم من المصدر المحلي العميق لـ « يا طالع الشجرة » فان هذا المصدر يقوم بدور (رسول الحضارة) الى العالم الانساني اجمع ، ليؤكد الحكيم مرة اخرى فكرته القائلة بأن مصر أصل الحضارة : في المستوى الفكري يقودنا هذا الرأي الى نظرية الخلود ، وفي المستوى الفني يقودنا الى تداخل الأزمنة والأمكنة وغياب الفواصل بينها .

من هنا نكاد نتفق مع لويس عوض في قوله ان ثمة خطا واضحا صريحا قد يتعرج احيانا ويمر بمحطات فرعية ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج اساس فكري من الفن الشعبي . ولكنا نعود فنختلف معه في تلخيصه لمحور « يا طالع الشجرة » بأنه الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب بالعقل والاخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . ثم ينتقل الى القول بأن الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده . والمسرحية اذن هي قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين (١).

نختلف مع لويس عوض في هذا « التفسير » لا لانه غير صحيح ، بل لان عملية التفسير النظري لمثل هذه المسرحية لا تصل بنا الى تقييم متكامل لجوهرها . فهي لا ترتكز على دعامة فنية من الاساطير القديمة كما هو الحال في « أهل الكهف » و « ايزيس » ، ومع هذا فان بناءها لا يختلف عن البناء الاسطوري في شيء : انها ليست مسرحية رمزية او تعبيرية او تجريدية او عينية ، الى بقية مسميات تلك القائمة المعروفة في اصول النقد المسرحي الاوربي . وهي قد تتمسك باطراف الرمز من هنا او هناك ، وقد تحاكي اعمال التعبيريين من احدى الزوايا ، ويمكن ان يقال انها تناقش قضية مجردة او انها قريبة من مسرح العبث في اشياء واشياء . الا انه يتبقى بعد ذلك كله امر هام هو ان بناءها ككل لايخضع لاية تسمية من هذه التسميات ككل بل هي تتخذ لنفسها مسارا خاصا هو المسار الاسطوري . وكأنما اراد الحكيم ان يستبدل الاسطورة القديمة كدعامة فنية يقيم على اساسها البناء الفكري ، باسطورة حديثة تتجاوز دور الوسيلة او الاداة الفنية الى ان

---

(١) راجع «مقالات في النقد والادب» ـــ د. لويس عوض . مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٤ .

كون هي بعينها البناء والاساس لا مجرد دعامة او مشجب يعلق عليه الفنان فكـــــاره .

واذا عدنا الى ما سبق ان اشرت اليه منذ قليل ، وهو ان الحكيم فـــي « يا طالع الشجرة » انطلق من اغوار الروح المصرية الخالصة الى ارحـــب الاماد الانسانية ، وان بناء المسرحية هو الجسر الممتد من المنبع الى المصب ... لاستطعنا ان نستكمل هذا التصور الان على ضوء ما وصلنا اليه من ان الحكيم في « يا طالع الشجرة » استهدف خلق اسطورة حديثة . وقد ارادها على ذلك النمط من اساطير الموت والبعث التي عرفها الهنود في « الطفـــل كرشنا » والبابليون في « تموز » والمصريون القدمــــــاء في « اوزوريس » والاغريق في « ديونيزوس » كما عرفتها المسيحية في ثالوثها المقدس .وجميعها تؤكد على حقيقة جوهرية واحدة هي ان الفداء طريق محتم في وجه الانسان من أجل الخلود . هكذا تظل « العنقاء » تجمع اطيب النباتات طول العـــام لتبني عشها ، ولا تلبث ان تحترق هي والعش معا بين احضان اشعــــــة الشمس الذهبية . وما ان تتحول الى رماد حتى تعود دورتها من جديد مع الربيع ، فينبثق عن الرماد طائر جديد يجمع اطيب النباتات طول العام ثـــم يحترق بلهيب الشمس .. وهكذا . لم يشأ الحكيم ان يستلهم الرمز الفينيقي او البابلي او اليوناني ، بل ان استخدامه السابق للرمز المصري القديم في مسرحية « ايزيس » كان مقصورا على « استخدام الرمز » كمشجب علق عليه بعض افكاره بشأن القضايا المعاصرة . أما في « يا طالع الشجرة » فقد استطاع ان يخلق اسطورة حديثة تضم في خطها العام الى اساطـــير الفداء والبعث والخلود ، وتتمثل على وجه خاص ما تقول به المسيحية حول الصعود الالهي . ولكنها من زاوية رئيسية تستلهم احداث العالم المعاصر اطارا للمضمون المحلي الدائم التجدد والخصوبة . ولهذا السبب بدأت المسرحية من الفولكور المصري « يا طالع الشجرة .. هات لي معاك بقرة .. تحلب وتسقيني .. بالمعلقة الصينـــي » وانتهت بخاتمة الصعود المسيحي . وبين البداية والنهاية كان الانسان في كل مكان ، والعقل البشري اينما وجد ، في صراع لا يكل ولا يهدأ من اجل ان تتبلور لنا في اخر المطاف هذه القضية المحددة ، فكرة الجذور والاستمرار معـــا .

من هنا تبدأ « يا طالع الشجرة » (١) بحادث اختفاء زوجة . وما ان يبدأ المحقق في التحقيق حتى يرى الزوج والزوجة معا يتبادلان الحديث : هو

(١) تعتمد الدراسة على الطبعة الاولى ـ ١٩٦٣ ـ مكتبة الاداب ـ الجماميز بالقاهرة .

يؤكد ان الثمار لكي تنمو نموا عظيما لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد، وهي تجيب اجابة تبدو وكأنها كانت بعيدة عن الموضوع فتذكر ابنتها التي لم تولد بقولها انها هي التي اسقطتها « كانت اول ثمرة .. وانا التي اسقطتها بيدي » وهي تراها دائما ــ كما يرى زوجها السحلية المرابطة عند شجرته بالحديقة ــ جميلة يكسو جسمها الصفير الاخضرار الدائم . يستخدم الحكيم في ذلك المقطع الاول من المسرحية احدى الوسائل الفنية المعروفة بالفلاش باك في مزيج واحد مع احدى الوسائل الادبية المعروفة بالتداعي الذهني . بواسطة الفلاش باك يستوقف المحقق عند احدى النقاط ليدرك بعينيه درجة التفاهم او اللاتفاهم الذي يعيش فيه الزوجان قبيل وقوع حادث الاختفاء . وبواسطة التداعي الذهني ندرك نحن أن اختلاف الموضوع الذي يتحدث عنه الزوج عن الموضوع الذي تتحدث عنه الزوجة لا يعني انهما مختلفان من حيث الجوهر ، فتكاد الكلمات ان تكون واحدة بشأن السحلية الخضراء او البنت التي لم تولد ! وعندما تتطابق نفس الكلمات على شيئين مختلفين من حيث المظهر ، علينا ان ندقق فيما اذا كانا على اختلاف حقيقي . فلربما كانت البنت هي السحلية ، والفنان يستخدمهما كوجهين لعملة واحدة ، ولربما كانت الزوجة والزوج شخصية واحدة ، بنفس المنهج التعبيري . لو اننا تصورنا المسرحية كأسطورة حديثة ، لكان في استطاعتنا ان نصل الى تلك النتيجة ، وهي أن الحكيم يخلق ما يمكن تسميته بالشخصية المزدوجة . ولكان في استطاعتنا ان ننجو من عملية « التفسير » التي تتطلب معنى لكل رمز ، ورمزا لكل جزئية من جزئيات العمل الفني سواء كانت شخصية او حدثا او موقفا . لقد كان الامتزاج الذي احدثه الفنان بين الفلاش باك والتداعي الذهني بمثابة الاداة الفنية الجديدة فقد اصبحا معا صورة كيفية جديدة لاحدى وسائل التعبير الاسطوري. التعبير الذي يعتمد اساسا على الانطلاقة العفوية غير المبررة ذهنيا ، كما يعتمد من زاوية اخرى على الماضي في لحظة الحضور، او ما ندعوه بلغة علم النفس بالتداخل الزمني في المخيلة كالحلم . وبالرغم من انها تبدو للوهلة الاولى وكأنها اداة فنية يستوجبها السياق المجرد ، الا انها في نفس الوقت اداة فكرية تومىء الى وحدة التاريخ الزمني : الماضي والحاضر والمستقبل (الذي تمثله نبوءات الدرويش في المسرحية) كتعميق لفكرة الجذور والاستمرار .

ثمة علاقة في القسم الاول من المسرحية بين اختفاء الزوجة ، واختفاء السحلية في وقت واحد ، تقريبا . ولنتتبع اولا موقف الزوج من اختفاء الاولى حين يقول انه لا يشك في ان تحويل جسدها كله الى سماد شيء يسرها ،

لانه يغذي هذه الشجرة فتنتج برتقالا عظيم النمو « وهي التي تهتم اهتمامـــا بالغا بالنمـــو العظيم »

ويدور هذا الحوار الهام بين الزوج والمحقق الذي اصر علـــى خلع الشجرة من جذورها حتى يتأكد من ان الزوج لم يرتكب جريمة قتل ولم يخف جثة زوجته تحت الشجرة :

الزوج : اتريد أن تتلف شجرتي ؟!.. هل تعرف ماذا تعني هذه الشجرة بالنسبـــة الـــي ؟

المحقق : اعـــرف

الزوج : بل بالنسبة الى حياتي كلها ؟!

المحقق : اعرف .. ولكن المسألة تتعلق بجثة وجريمة قتل !

الزوج : هي جثتي .. جثتي انا .. والفأس التي تصيب جذع الشجرة ستصيب رقبتي .. اتفهم ذلك ؟ أتفهم ؟!

المحقق : (بعنف) الفأس !.. أين الفأس ؟!

الزوج : (يحاول ان يجلسه) انك تقتلني .. انك ستقتلني .. انـــك ترتكـــب جريمة قتل !

هذا الحوار الهام حول الشجرة ، والشجرة نفسها ، يكاد يكون همزة الوصل الفنية بين اختفاء الزوجة واختفاء السحلية . وعندما يسمي المحقق ذلك الحديث الذي تم ــ في الفلاش باك وبواسطة التداعي الذهني ــ بـــين الزوج والزوجـــة بأنه من قبيل سوء التفاهم يدلل على امكانية وقوع جريمة القتل ، يسخر منه الزوج لانه يقف عند قشور المسميات دون جوهر المعاني. لهذا يعود الزوج والمحقق معا الى تلك الملاحظة التي يمكن التقاطها بسهولة عند اختفاء الزوجة والسحلية في وقت واحد . فاذا سأل المحقق عن ســـر اختفاء الزوجة ــ وهو الامر الذي يعنيه ــ سأله الزوج بدوره عن ســـر اختفاء السحلية ، وهو ايضا ، الامر الذي يعنيه . ويعلنه الزوج في النهاية : « انك لن تفهمني .. انك تفهم فقط ما تراه مفهوما لك .. ومهمتك ان تلقي اسئلة محددة المعنى .. وتريد ان تتلقى عنها اجوبة محددة المعنى » .

ونتابع مع المحقق ذلك الحوار الذي يدور بـــين الدرويش والزوج « مفتش القطار » في القطار ، وكيف ان احداثا هامة ستقـــع في المستقبـــل القريب سواء اراد الزوج او لم يرد ، سواء صدق المحقق او لم يصـــدق .

وجوهر الاحداث مجتمعة هو ان شجرة الزوج سوف تطـــرح البرتقال في الشتاء ، والمشمش في الربيع والتين في الصيف ، والرمان في الخريف .. هذا اذا سمدت بسماد معين ولا بد من تسميدها بهذا السماد . والقطار يومىء به الحكيم في صراحة تقريرية الـــى الزمن ، كما يومىء بشجرة الاعاجيب هذه الى كشوف العقل الانساني وابداعاته من الاختراعات والمبتكرات . فمـــا ان يبدأ المحقق بالحفر حول الشجرة لخلعها حتى تظهر الزوجة بعد اختفاء طال ثلاثة ايام . وتهلع الزوجة على مصير الشجرة ، ولكن المحقق يطمئنها بأن « جذورها سليمة » وتتمتم الزوجة « ارجو ذلك .. انها حياته » ويـــــدور الحديث بين المحقق والزوجة حول ما كان بينها وبين زوجها مما شاهد هـــو طرفا منه فيما دار بينهما من حوار حول الشجرة والبنت .. حينئذ تؤكـــد الزوجة ان زوجها هو الذي حدثها عن البنت ، وانها هي التي حدثته عـــن الشجرة . ولا يتبقى لدينا بعدئذ اي شك في أن الزوج والزوجة شخصيـــة فنية واحدة ، ولكن المؤلف نسجها بادوات النول الاسطوري فجاءت عملة ذات وجهين يتكاملان في رنين واحد يثبت فساد العملة او جودتها . هكذا ايضا تلتقي الشجرة مع الابنة مع السحلية في ذلك الثوب الاخضر الذي يكســـو الثلاثة من ناحية ، وفي ذلك الازدواج الذي اشارت اليه الزوجة حين اكدت انها لم تتحدث مع زوجها الا عن الشجرة ، وهو لميتحدث معها الا عن البنت .. على الرغم من ان « المشهد » ، اي المظهر الخارجي الذي رايناه بعيوننا، كان على النقيض من ذلك . وهذا يعني ان البنت والشجرة شيء واحـــد . اما السحلية فلها شأن اخر ، اذ ان الزوج ما ان يعد العدة لقتل زوجته بعد ان عادت وتحولت الـــى « جدار صمت » فلم ترد عليه اين كانت طوال الايام الثلاثة الماضية ، حتى يفاجأ بظاهرتين : الاولى هي اختفاء جثة زوجته من مكانها (وقد كانت الجثة موضوعة على اهبة الاستعداد لتسميد الشجـــرة حتى تثمر ثمارها العجيبة) والظاهرة الاخرى هي ظهور السلحية « الشيخة خضرة » بعد طول اختفاء ، ولكن ميتة وملقاة في الحفرة !! اي انه فـــي الوقت الذيكانيتعين عليه تحويل زوجتهالىسماد لشجرة الاعاجيب ، قامت السحلية بهذا الدور ، بينما ارتفعت الزوجة عن الانظار . وكأن روحها هي التي صعدت ، اما جثتها التي لا تختلف من حيث الجوهر عن جثة السحلية، فقد تمثلت في الشيخة خضرة التي تطوعت من تلقاء ذاتها بالموت والارتماء في الحفرة . ومعنى ذلك بغير تعسف ، ان الشجرة والزوجة وابنتها والـــزوج وسحليته ، يقومون جميعا ببناء هذه الاسطورة الحديثة التي ادعوهـــا باسطورة الجذور والاستمرار ، وهي تقوم على محور الموت والبعث الذي

تدور من حوله كافة اساطير الفداء والخلود ، كما أنها تستفيد من المسيحية فكرة الصعود الالهي بعد القيامة في اليوم الثالث من بين الاموات ، الا انهـــا تضيف بعدئذ عنصرا جديدا من شقين : اولهما مأساة الانسان الحديث في استمرار الفكر في ابتكاراته (الاختراع العجيب) حتى ولو ادى الامر الـــى هلاك الانسان واكتشاف جريمته وادانته كما كان موقف بهادر « الـــزوج » عندما خير بين اكتشاف الجريمة أو نتاج الشجرة العجيب فقال : اختـــرت الاختراع العجيب . وهي نفس المأساة التي عالجها نجيب محفوظ روائيا في « اولاد حارتنا » حين خير اهل الحارة بين السحر والجبلاوي ، فقالـــوا : السحر ، اي العلم وانتاج العقل البشري . فالابنة التي لم تولد لزوجة بهادر، هي بعينها الشجرة التي لم تثمر بعد ثمارها العجيبة .. كما ان الزوجة التي اختفت ثلاثة ايام ثم عادت فاختفت هي بعينها السحلية التي اختفت ثم عادت وماتت .. كما ان الزوجة واحلامها في الابنة التي لم تولد ، هي بعينهـــا الزوج واحلامه في الشجرة التي لم تثمر بعد . هذا البناء الاسطوري الذي يتخذ لنفسه مسارا زمنيا محددا هو ثلاثة ايام ، بينما يختلط فيـــه الماضي بالحاضر والمستقبل .. هذا البناء الذي يتخذ لنفسه مسارا مكانيا محددا هو البيت والحديقة ، بينما يختلط فيه القطار بالبيت .. هذا البناء الذي يتخـــذ لنفسه جناحان من المحقق والدرويش ليطير بهما فوق نقائض الوجود وصراعها بين التحدد واللاتحدد ، بين الرؤية الفوتوغرافية والنبوءة .. هذا البنـــاء لا سبيل الى تفسيره او « تحليله » الى جزئيات اولية تستلهم معانيها من خارج العمل الادبي كبناء من القيم والرموز والدلالات ، وانما يتعين على الناقد ان يقوم بعملية استقطاب جميع العلاقات الداخلية في المسرحيةحول محور فكري واحد . فاذا كانت حتمية الفداء الانساني من اجل خلود العقل البشري هي هذا المحور الذي تدور من حوله جميع احداث المسرحية وتتجسد شخصياتها وتتبلور مواقفها .. علينا حينذاك ان نبحث فيما بين البداية والنهاية مـــن المنبع الى المصب وسوف نكتشف « مصر » الحكيم التي صاغ فولكلورها في اطار من نسبية العبث والمعنى ، والفروق بين الشيء في ذاته ولاجل ذاته ، وبين الداخل والخارج . مصر التي كانت تطل من كافة مستويات الحوار بين الزوج وزوجته وبين كل منهما والمحقق وبين الدرويش والزوج حول « كل شيء اخضر » فاذا كانت المقولة الشعبية « يا طالع الشجرة » تبدو كما لو كانت بلا معنى ، كما ان المقولة الحديثة « العقل » تبدو كما لو كانت هـــي الاخرى بلا معنى فان توفيق الحكيم يزاوج بين اللامعنى الشعبي القديـــم واللامعنى الحديث في مقولة واحدة لها « معنى » هي ان مصر ما تزال —

بالرغم من كل ما اصاب جذورها ــ قادرة على العطاء والاستمرار في العطاء. ولما كانت مصر هي أصل الحضارة او شجرتها ، تحتم عليها ان تفتـــدي رسالتها نحو العقل البشري بالفداء .. ذلك ان الموت هو الجسر الوحيد الى البعث والخلود .. وتلك هي محلية « يا طالع الشجرة » وانسانيتها ايضا : انها تنبثق من أرض واقعنا ــ حيث يحاول الحكيم ان يكتشف الحلقة المفقودة بين عمق جذورها واستمرارية عصارتها ــ ولكنها تستشرف افاقا انسانية بعيـــدة المدى .

الفصل العاشر
العقل والقلب بين الفكر والعمل

اذا كان **الموت** والبعث او الميلاد والموت هما محور نظرية الخلود في مسرح **توفيق الحكيم** ، فان هذا المحور لا يدور في فراغ ، بل هو يعمل وفق **موازاة صارمة** تتم بينه وبين محور اخر هو « العقل والقلب » ، فليس الموت والبعث **الا الشكل الخارجي** لذلك الصراع الذي لا يهدأ بين العقل والقلب في اعمال **توفيق الحكيم** .

وكما ان الموت والبعث يدوران في فلك نظرية مثالية هي النظام التعادلي، فان العقل **والقلب** كليهما يدور في نفس الفلك على مستوى اخر هو مستوى المطلقات : **العقل** عقل مطلق ، والقلب قلب مطلق ، ليس في هذا او ذاك مكان خاص لقلب محدد او عقل معين ، لانه لم يوجد في ضمير الفنان ما يمكن تسميته بالانسان النسبي، لهذا لم توجد في معظم اعماله «الشخصية» الحية.

على انه اذا كان الموت والبعث ، بالرغم من مثاليته ، محورا فكريا في اتجاه التقدم ، كذلك نرى العقل والقلب ، محورا فكريا في نفس الاتجاه . ذلك ان التحقيق الفني للفكرة الذهنية كان يفلت من يد الكاتب كثيرا من الخيوط التجريدية التي يصادر بها تجربته قبيل عملية الخلق فما اكثر ما افلت منه التكوين التعادلي ، وما اكثر ما افلتت منه المطلقات .

ومن ناحية اخرى فان هذا المحور الجديد يرتبط ديناميا بالمحور السابق ، ثم يرتبط تلقائيا بالعلاقة بين الفكر والعمل .

ولعل مسرحية « شهرزاد » التي اصدرها الحكيم عام ١٩٣٤ ، اي بعد صدور « **اهل الكهف** » بعام واحد ، تضع ايدينا على اولى حلقات العقل والقلب بين الفكر والعمل ، فهي مسرحية تتخذ من اسطورة الف ليلة وليلة

« خلفية » لها ، فالاسطورة نفسها ليست هي البناء الدرامي في المسرحية ، وانما هي المقدمة او البرولوج الذي يفترض الحكيم وجوده في مخيلة القارىء، حتى ينطلق منه الى الافاق البعيدة تماما عــن الاسطــورة ، وتفسيراتها المختلفة . الحكيــم اذن ، لا يعتمد على اسطورة شهرزاد ولا يحــاول ان يفسرها ، وانما هو يبدأ من النهاية التي تقول بأن شهرزاد البطلة الاسطورية ــ هي التي استطاعت ان تنتصر على جنون شهريار بحكايات لياليها، الواحدة بعــد الالــف .

يبدأ الحكيم من هذه الخاتمة ليصور لنا مرحلة « رد الفعل » في حيــاة شهريار ، الرجل الذي صنع نهرا من دماء العذارى لمجرد انه شاهد عبــدا اسود مع زوجته الاولى فقتلهما واقسم ان يتزوج كل ليلة عذراء لا تعيش حتى صباح اليوم التالي . ورد الفعل في حياة شهريار بعد حدوث معجــزة شهرزاد ، ان تحول عن حياة اللحم والدم تحولا صوفيا يخترق ببصيرتــــه الداخلية حجم عالم الغيب . وتلك هي مأساة شهريار الحكيم التي بنى عليها مسرحيــة « شهرزاد » انه غادر الارض في طريقه الى السماء الا انه ظــل معلقا بين الارض والسماء .

وتبدأ « شهرزاد » بلقطة درامية شديدة الذكاء ، وهي ان عبدا دخل المدينة والتقى بجلاد الملك ، فاذا به يسمع انينا مــــن نافذة « الساحر » المعروف بالمنطقة ، اذا به يكتشف ان هذا الانين يصدر عن جارية عــــذراء اسمها « زاهدة » تستعد للقاء سيف الملك شهريار ، السيف الذي طال بقاؤه في الغمد منذ ان نجحت شهرزاد في تغيير الملك الدموي . اذن فثمة شيء جديد قد حدث يدعوه لان يستل سيفه من حسامه ، ويذهب فجــاة ليقتل هذه العذراء « زاهدة » .

ويعلق الحكيم هذا المشهد الاول في خيالنا ، لينعطف بنا نحو ذلــــك الشك الذي يساورنا في طبيعة العلاقة بين‌وزيره «قمر» وزوجته «شهرزاد» . ونحن ندرك من خلال المشهد الثاني بضعة اشياء . ندرك ان الوزير يرى في تحول الملك لغزا مغلقا ، وكأنما كشف لبصيرته عن افق اخر لا نهاية له، فهو دائما يسير مفكرا باحثا عن شيء منقبا عن مجهول . ويعتقد « قمر » ان شهرزاد هي التي نقلت « الطفل » شهريار من طور اللعب بالاشياء الــــى طور التفكير في الاشياء . غير ان هذا المشهد لا ينتهي الا ويرسب في تفكيرنا تصور شهريار لما حدث فاذا كان في الماضي يسفك الدماء ، وها هوذا يفعل ايضا كما تقول شهرزاد ، فان ذلك مرده انــــه في القديم كان يقتل ليلهو ، واليوم يقتل ليعلم « لقد ابصرت اكثر مما ينبغي » هكذا يردد شهريار متمنيا

من اعماقه ان يموت ، اذ ليس في الحياة جديد ، والطبيعة كلها تحولت في عينيه الى سجان صامت يضيق عليه الخناق « ما قيمة عمري الباقي ؟.. لقد استمتعت بكل شيء .. وزهدت في كل شيء » . ان صفاء عيني شهرزاد يراه «خدعة» من الطبيعة التي تضفي صفاءها الظاهري على جوهر الاشياء، فلا يكاد يعرف شيئا عن هذا الجوهر . لذلك يتبرأ شهريار من « ادميته »، اي من ذلك الشكل الخارجي الذي يكسو « روح » الانسان باللحم والـــدم والعظم « لا اريد ان اشعر .. أريد أن اعرف » .

ولعلنا نستطيع ان نتعرف على حقيقة شهريار اذا تعرفنا اولا علـــى حقيقة « شهرزاد » التي ابان عنها من طرف خفي حين قال « قد لا تكـــون امرأة ، من تكون ؟.. اني اسألك من تكون ؟ هي السجينة في خدرها طول حياتها .. تعلم بكل ما في الارض كأنها الارض .. هي التي ما غادرت خميلتها قط .. تعرف مصر والهند والصين .. هي البكر .. تعرف الرجال كامرأة عاشت الف عام بين الرجال ، وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة .. هي الصغيرة لم يكفها عالم الارض فصعدت الى السماء . تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة ، وهبطت الى اعماق الارض تحكي عن مردتهـــا وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قضتها كاترابها في حجرة مسدلة السجف ؟.. ما سرها ؟.. أعمرها عشرون عاما ؟ ام ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة في مكان ؟ أم وجدت في كل مكان ؟ ان عقلي ليغلي في وعائه ، يريد ان يعرف .. أهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة ؟! »

ليست شهرزاد على ضوء هذا النص ، مجرد امرأة بارعة في حكاية القصص . على الاقل ، لم تكن حكاياها هي مصدر الانقلاب العنيف في حياة شهريار . انه لا يراها امرأة بين النساء ، وانما هي رمز يرتئيه في كل جزئيات واقعه اليومي دون ان تتبلور في مخيلته نظرة كلية شاملة للسر الاعظم الذي يربض في اعماق الكون . وشهرزاد هي ذلك « المجهول » الـــذي يراه ولا يعرفه . وليست الغشاوة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هـــذه « الرؤيا » الا ذلك الحاجز بين الشعور الحسي المباشر والوعي الذهنـــي المتقد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسي المباشر ، اما شهرزاد فهي خامة الوعي الذهني . والمعرفة الكاملة . لهـــذا يناديها شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شيء . انت كائن عجيب ، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا الا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة .. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر

والنجوم « ما أنــت الا عقل عظيم » فماذا قالت له شهرزاد انه يراها فـــي مرآة نفسه اجاب بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه شهرزاد في غموض معلقة « دائما الحقيقة » . وهكذا يصوغ الحكيم من الاسم الواحد عدة شخصيات . فشهرزاد عند شهريار « عقل عظيم » ، وعند القارىء امراة غزلة تداعب الوزير ، وفي مشهد قادم نراها شهوة دافقة بالحياة مع عبد اسود ، وفـــي معظم المشاهد هي « سر » يلوح لنا بين السطور ماردا عملاقا يتخذ مـــن العالم مادة للسخرية . من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقـــت واحد ، بمعنـــى انها تراءت لنا نحن القراء ، كما تراءت لشخصيات المسرحية ، ذات اكثر من وجه . تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد ، ان تبدو لكل منا بجانب مختلف عما يراه الاخر . اما الصياغة الموضوعية فهـــي ان تتراءى للجميع في وقت واحد « سرا » ضخما يداعب عقولنا ، ويقسو في المداعبة في اغلب الاحيان . ويعنينا في الكثير ان نركز على ترجمة هذا السر عند شهريار بالعقل الاعظم . وهو قد يتلمس حدود هذا العقل في الطبيعة التي تبدي لنا من حسنها وتحجب عناصرها . ومن ثم يبدأ رحلته الكبرى التي يطوف بهـــا انحاء هذه الطبيعة لعله يلامس حدود هذا العقل ، ويكتشف اخيرا ذلـــك الســـر ، ويفك طلاسم اللغز المجهول .

وتبدأ رحلة شهريار بعبارة يلقيها في وجـــه الساحر « ايتها الديدان الكبيرة التي ما خلقت الا لتأكل صغارها » ان العقل العظيم الذي يستهدف الملك الوصول اليه لا يخرج عن دائرة الحواس ، فما جنى احد شيئا مـــن الخيال والتفكير — يقول شهريار — مضى ذلك العهد الساذج .. اليوم نريد الحقائق .. نريد الوقائع « نريد ان نرى بأعيننا وان نسمع باذاننا » . ومعنى ذلك ان تحول شهريار عن الشعور الحسي المباشر الى افاق المعرفة الواعية وقواها الذهنية ، لا يتم في فراغ ميتافيزيقي اشبه ما يكون بالحدس ، وانما يتم عبر « التجربة الواقعية » الا انه مهما تعددت الوسائل ، فان الغايـــة العظمـــى هـــي « المعرفة » بعد ان كانت اللذة الحسية الغفل هي الهدف الاول والاخير . ويدور هذا الحوار بين الملك ووزيره :

— ان لم نعش لنعلم ، فلماذا نعيش اذن يا قمر ؟

— لنعبد ما في الوجود من جمال .

— وما اجمل شيء في الوجود ؟

— عينا امراة .. ويعلق شهريار « ايها المسكين !.. عينا امراة ! هذا كل ما في الوجود عندك ايها الفتى الجميل . ينبغي ان تكون لك في كل ليلـــة عذراء حتى تبصر بعد عيناك » . وينطلق الملك في رحيله الطويل ، وهو يود

ان ينسى هذا اللحم « ذا الدود » وينطلق .. الى أين ؟.. الى « لا حدود ». فمن استطاع تحرير جسده مرة من عقال « المكان » اصابه مرض الرحيل ، فلن يقعد بعدئذ عن جوب الارض حتى يموت . واذا حاولت ان تغريه شهرزاد بذراعيها الفضيتيـــن اجابها : إن ذلك على وجه التحديد هو **الذي يحبس ذاته** في حدود « المكانية » ... وهذه هي همزة الوصل بين « اهـــل الكهف » و « شهرزاد » . فالاولى قد ناقشت « الزمان » ، والثانية تناقش «المكان».

***

في مقابل «العقل العظيم» الذي يتصوره شهريار في شخصية شهرزاد، نواجه مع المشهد الخامس تصورا اخر للعبد الذي **رأى فيها قلبا عظيمـــا** . **والقلب العظيم الذي يتوسد ضلوع شهرزاد** هو « الجسد الجميل » في عيني العبد ، فاذا احتجت شهرزاد على كونها مجرد جسد جميل ، اجابها : بأنه يرى « الحقيقة » فتسخر منه هو الاخر قائلة : **دعوا الحقيقة في مكانها هادئة!** لقد سخرت فيما مضى من شهريار لانه رآها عقلا عظيما وروحا علويا ، وها هي ذي تسخر من العبد لانه رآها على العكس : قلبا عظيما، وجسدا جميلا. وتدرك « شهرزاد » مبلغ حيرتنا من شخصيتها ، **فيدور بينها وبين العبـــد هـــذا الحـــــوار** :

— **نعم .. ان اردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان .. احذر ان يدركـــك الصباح فتقتل ..!**

— **اذا رآني الملـــك ؟**

— **بل انا .. حبي لك لا يحيا الا في الظلام .**

هي عقل عظيم في النهار ، وقلب كبير في الليل . هي قبلة شهريار في وهج النور ، **وهي قبلة العبد في عتمة الظلام** . هي تقول للعبد ان « القتل » الجديد عند شهريار ان يعتقه ، ان يمنحه « الحرية » فليس شهريار الان هو الرجل الذي قضى حياة طويلة في قصر من اللحم والدم . وانما هو ادمـــي استنفد **كل ما في كلمة « جسد »** وكل ما في كلمة « مادة » من معنى ، قـــد استحال الان الى انسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد « هجر الارض ولم يبلغ السماء ، فهو معلق بين الارض والسماء » . حقا ، **فقد صال في الارض وجال ، حضر ولادة الشمس في الافق** الشرقي ، وحضر موتها في الافق الغربي ، نطح برأسه ابواب الشمال ، ومزق بقدميه اسوار الجنوب .. ولكنه عاد خالي الوفاض « **ها انذا في القصر من جديد ! الام انتهيت ؟..** الى مكان البداية .. كثور الطاحون على عينيه غطاء .. يدور ثم يدور ثـــم يدور .. وهو يحسب انه يقطع الارض سيرا الى الامام في طريق مستقيم »

وشهرزاد تتساءل ما اذا كان قد ذكرها اثناء السفر ، فيجيبها صادقا انه ما تذكرها الا ساعة الرحيل وساعة الوصول .. اما فيما بينهما فما كان يعيش الا في « الزمان والمكان » المحيطين به « أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجينا دائما كالماء ، نعم . ما انا الا ماء .. هل لي وجود حقيقي خارج مايحتوي جسدي من زمان ومكان !.. حتى السفر او الانتقال ان هو الا تغير اناء بعد انـــاء .. ومتى كان في تغيير الاناء تحرير للماء !.. » وهكذا ينتهي شهريار الى حافة اليأس ، لقد كانت رحلته الطويلة بين ارجاء الكون هي رحلـــة العذاب بين العقل والقلب ، بين العقل الخالص والقلب الخالص ، هي رحلة الانسان في عالم المطلقات . فليست شهرزاد الا هذا الكون الغامض ، وليس شهريار الا ذلك الانسان المعذب .. والصراع بينهما صراع ابدي لا فكاك منه بالزمان ــ كما قلنا في الفصل السابق عن الموت والبعث في نظرية الخلود ــ ولا فكاك منه بالمكان كما تقول لنا مسرحية « شهرزاد » وبقية الاعمال التي تدور حول محور العقل والقلب . يخاطب شهريار شهرزاد « انت انا ... أنت نحن .. لا يوجد غيرنا نحن .. اينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا .. الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب .. لقد سئمت هذا السجن من البلور » .

واذا كانت هذه المسرحية تتصل بمحور الموت والبعث من زاوية الزمان فانها تتصل بالنظام التعادلي عند الحكيم من زاوية المكان . الفنان هنا والمفكر هناك يؤمن بالحركة ، ولكنها حركة دائرية اقرب الى السكون . هي بالقطع ليست حركة امامية تنتهي الى طريق مسدود ، ولكنها ايضا ليست حركـــة متطورة ديناميكية متفاعلة يثمر صراع متناقضاتها « تركيبا » جديدا ، اي مستوى كيفيا جديدا من مستويات المعرفة التي لا نهاية لهـــا في الزمان او المكان « كلا .. لست أريد الجلوس .. لست احب الجلوس الى هـــذه الارض .. دائما هذه الارض . لا شيء غـــير الارض . هذا السجن الذي يدور . انا لا نسير . لا نتقدم ولا نتأخر ، لا نرتفع ولا ننخفض .. انمـــا نحن ندور . كل شيء يدور .. تلك هي الابدية .. يا لها من خدعة !. نســـأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران .. » بهذه الكلمات المحددة تحديدا صارما يصوغ شهريار موافقة شهرزاد « نعم انت تدور .. وانت الان في نهاية دورة » واذا تساءلت في اندهاش : الى هذا الحد انت ناقم على الطبيعة ؟ اجابها فيما يشبه اليأس : انها تقارعني بسلاح العجز « السجن داخل حلقة تدور » . ماذا يكون المصير الفردي اذن لشهريار الملك ؟ انه ليس الا شعرة بيضاء تنزعها الطبيعة لانها تكره الهرم .. نعم ، تنزعها كي تعود من جديد

فتية قوية ، او كما ردد شهريار في اسى « كل ما يكبر ترجمه الى الصغر .. كل غاية تتبعها بداية .. الى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها ! » ويجيب « بهذا المكان .. بهذا الجثمان .. الجثمان خلق المكان كما خلق الماء الاناء » ذلك هو موقف الانسان عند الحكيم في تلك المرحلة الباكرة من تاريخه الفني ، وهو موقف العقل المعذب والقلب المسهد بين الفكر والعمل . اذا قالت له شهــــرزاد :

ـــ اترك ما وراء حياتك يا شهريار .. تأمل وجه الرداء ، ودعك مـــن البطانة فما فيها غير خيوط ..

اجابها شهريـــار :

ـــ كل الرداء في تلك الخيوط ..

وتستأنف شهـــرزاد :

ـــ لا شيء يعنيك وراء الرداء .

فما الحل ؟ ان شهريار اصبح انسانا معلقا بين الارض والسماء ينخر فيه القلق . ولقد حاولت شهرزاد ان تعيده الى الارض فلم تفلح التجربة مضى عهد الدماء « لكن هذا ما صار اليه الرجل » دار ، وصار الى نهايـــة دورة . ويختتم الحكيم شهرياره قائلا علـــى لســـــان شهرزاد « خيـــال شهريار اخر الذي يعود .. يولد غصنا نديا من جديد .. اما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت !.. »

لا شك ان الحكيم في هذا العمل كان اكثر « تبسيطا » ـــ ولا اقـــول بساطة ـــ للقضية التي يطرحها للبحث . فهو لا يجنح الى ذلك اللون مـــن الوان « التركيب » الذي تعرفنا عليه في « اهل الكهف » او « يا طالــــع الشجرة » . والخيوط التي يضع ايدينا عليها منذ بداية المشهـــد الاول ، صريحة التحديد . فهو يضيف بعدا جديدا الى قضية « الانسان » هــــو البعد المكاني ، بعد ان ناقش البعد الزماني في مرحلة سابقة . وهو يتطرف في تجريد « المشكلة » من أيـــة ملابسات نسبية ، ويضعها مباشرة في قلب « المطلق » . وهو اخيرا يجعل الشفافية الشعرية في مقابل الكثافة الفكرية فتذوب التقريرية والمباشرة في دفقة الحرارة التي تتولد عن درامية التكوين الذاتي والموضوعي للشخصيات والمواقف والاحداث .

هذه المظاهر الثلاثة الاساسية نتلمس اهدابها في اطار محور « العقل والقلب » الذي يدور حوله الفنان بين الفكر والعمل . والمسرحية حقا تنتهي بانتحار الوزير « قمر » لانه لم يتحمل ما يقال من ان « شهرزاد » عشقت عبدا في غياب الملك ، ولكن شهريار يفسر انتحار قمر على ضوء جديد يهدينا

الى بداية المسرحية من جديد . قال شهريار ان « قمر » لم يعد يستمد الحياة من الشمس ، وقالت شهرزاد : لانه لم يعد يؤمن بهـــا ، ويعقب شهريار متنهدا في انين لا نسمعه ولكننا نحسه « الايمان !. » . كلمة واحدة ، ولكنها تضع حدا لهذا الدوران في حياة شهريار ، الانسان المعذب ، كنقيض لذلـك « الفعل » الذي اقدم عليه « قمر » وهو الانتحار .

ويبدو ان « خطة » الحكيم الفنية هي بناء اسطورة جديدة علىاسس الاسطورة القديمة ، اذ انه بدأ برحيل شهريار غداة الليلة التي قطع فيهـا راس « زاهدة » وانتهى بعودة شهريار في الليلة التي انتحر فيها « قمر » موقفان تراجيديان يحيطان المسرحيـــة من اولها لاخرها بضباب من القلق والغموض . الموقف الاول ، عاد فيه شهريار الى لغة الدم ، ولكن لا ليلهو ، وانما ليعلم . اي ان الدماء التي كانت طريقه الى اللذة الغفل ، اصبحـت هي الخطوة الاولى في طريقه الى المعرفة . وتصبح « الحركة » التي عبـر عنها الفنان بالرحيل هي الخطوة الثانية ، الى الصحراء والجبال والسهول والبحار ، غياهب الطبيعة العذراء (البديل الجديد زاهدة الجارية العذراء). والعودة الى نقطة البداية هي الخاتمة الكلاسيكية الحادة ، التي اختارهـا الحكيم ليعبر عن الجبر الاعمى الصارم في هذا الوجود ، وحتمية القول بأن التاريخ يعيــد نفسه .

لقد أغرت اسطورة شهرزاد بعض كتابنا باعادة صياغتها او تفسيرها، ولعل « احلام شهرزاد » للدكتور طه حسين ، و « سر شهرزاد » لعلـي احمد باكثير في مقدمة هذه المحاولات . وما دامت تجربة باكثير تجسدت في الشكل الدرامي ، فانه يجدر بنا ان نقارن بينها وبين تجربة الحكيم . باكثير لم يغير منهجه الذي عرفناه في « اوزوريس » ، فهو لا يفعل اكثر من « صياغة» الاسطورة من جديد . بل هو يتطرف الى بعيد فيجعل من مسرحيته تبريـرا واقعيا منطقيا للاسطورة . بمعنى اخر يدفعنا الى « تصديق » الاسطورة في حرفيتها . تبدأ « سر شهرزاد » بفصل كامل حول زواج الملك شهريار من « بدور » التي ارادت ان تثير غيرته باخفاء عبد اسود في مخدعها ، فما كان منه الا ان قتلهما معا . ثم ينفرد فصلا اخر لما طرأ على شهريارمن شهوة الدم التي تدفعه للزواج بعذراء كل ليلة يطيح برأسها قبل نور الصباح الى ان انتهى به المطاف الى خطبة ابنة وزيره السابق « نور الدين » وهي الفتـاة شهرزاد . ولقد حاول طبيبه ومشيره « رضوان الحكيم » ان يثنيه عن عزمه دون جدوى . وتحتدم احداث المسرحية حين تقرر شهرزاد الذهاب فورا الى قصر الملك ، وبالرغم من علمها بما سيحدث لها ولابيها على السواء ، حيث

قرر الملك قتله بعد ذبح ابنته باسبوع عندما نما الى علمه انه يدبر له مؤامرة في الخفاء لمصلحة الشعب الجائع . ولكن شهرزاد تستطيع بسرها العجيب ان تحول بين رقبتها وسيف الملك ، ويعود والدها الى منصبه في الوزارة بدلا من « ركن الدولة » الذي كان يتملق الملك ضد الشعب . ويكمن هذا السر في زاويتين يقيمان البناء الدرامي للمسرحية على قاعدة كلاسيكية ضخمة . فقد بنى باكثير مسرحيته على اساس من الشك في الكفاءة الجنسية لشهريار . اما الاساس الاخر فهو الفكرة السيكولوجية القائلة بأن حل العقدة يتأتى بمواجهة جذورها . فشهرزاد من ناحية ، تمكنت من حل عقدته الجنسية بأن استطاعت في الليلة الحادية والسبعين ان تعيد اليه ثقته بنفسه فينجح في معاشرتها معاشرة الازواج . ومن ناحية اخرى تمكنت بتدبير من رضوان الحكيم ان تواجه شهريار بجذور عقدته من العبد الاسود ، العقدة التي توقظه عند منتصف كل ليلة ليستل سيفه من غمده ويقتل شبحين في الهواء ، لا يراهما احد غيره ، احدهما لبدور والاخر للعبد . اخرجت شهرزاد تمثيلية قصيرة ارتدت فيها احدى الجاريات ملابس العبد الاسود واخفتها في مخدعها واحتجت على شهريار بأنها لا تزمع الخروج في ذلك اليوم لانها تحس بوعكة خفيفة اصابتها فجأة . ثم يأتي شهريار و «ويكتشف» الخيانة الجديدة فينهار ، وما ان يكتشف « الحقيقة » حتى يزداد انهياره بين ذراعي زوجته ، وتحل عقدته ، ويصبح انسانا سويا يعيش بقية حياته كبقية الرجال .

ان البناء المسرحي في « سر شهرزاد » بناء يمعن في الكلاسيكية ، ولكنه في حدود الإطار الكلاسيكي استطاع ان يضفي على المسرحية شيئا من الحياة . لقد اراد حقا ان « يبرر» الاسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الايهام بواقعيتها . ولكنه استطاع ان يستلهم من « روح العصر » قضيتين : الاولى هي علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة ان باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وان مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هي الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث في تفسير ازمات الانسان المعاصر . وكما ان « سر شهرزاد » بدأت من السفح ، ومرت بالذروة ، انتهت الى السفح مرة اخرى فسلم شهريار مفتاح الجناح المغلق منذ قتل بدور والعبد وقرر الرحيل مع شهرزاد الى عالم سندبادها الجميل الذي روت له مغامراته في الف ليلة وليلة .

توفيق الحكيم يبدأ من حيث انتهى باكثير . ويكاد لا يتفق مع باكثير الا في احدى الجزئيات الشكلية وهي ان شهرزاد راحت تقص على شهريار حكاياها في الليالي الواحدة بعد الالف ، فانقذت رأسها ورؤوس بقية العذارى . ويتفق الحكيم مع باكثير في نقطة اخرى ، ان كليهما يبدأ من السفح وينتهي اليه

شهرزاد عند باكثير هو ذلك الانتصار الجنسي والتدبير المحكم لزوال عقـــدة الملك . وهو محور يفيد البناء الكلاسيكي افادة ضخمة . ولكن «سر» شهرزاد عند الحكيم ، هو سر الكون المغلق ، هو لغز ذلك العالم المجهول ، لذلك ، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فـــان شهرزاد الحكيم اقرب الى المسرح الاوربي الحديث في اعتماده على المجردات والمطلقات والابنية الاسطورية . فالسفح الذي يبدأ منه باكثير وينتهي اليه هو السفح « المادي » الصرف ، هو الظاهر والباطن معا . اما السفح الذي يبدأ منه الحكيم وينتهي اليه فهو السفح « المفكري » الذي يدفـــع الانسان لان ينطلق الى اعلى القمم بحثا عن « المطلق » ثم يعود مهرولا الى الارض صفر اليدين . ومثل هذا البناء اقرب ما يكون الى البناء السيمفوني في الموسيقى ، اما بناء باكثير فهو البناء الهرمي الكلاسيكي في المسرح القديم .

في مسرحية باكثير لا نصادف « افكارا » تسبح ، وانما شخصيات من لحم ودم تتجسد امامنا بكل نزواتها الفردية ودلالاتها الإجتماعية . اما في مسرحية الحكيم ، فان الامر يختلف كثيرا . فالاشخاص ليسوا الا اشباحـــا فكرية مجردة : « شهريار » و « قمر » و « العبد » هم ثلاثة وجوه للانسان في سعيه الحثيث نحو المجهول . وشهرزاد هي الكون الذي يتراءى لكل منهم في « مرآة نفسه » ، ولكنه كيان موضوعي مستقل عن ارادة الانسان .

ولا سبيل للصراع بين الافكار والمطلقات في الاطار الكلاسيكي القديم . وانما لابد من الروح الانسيابية التي تحمل الكثافة الفكرية في جانب والشفافية الشعرية في الجانب الاخر . وعندما تحتل الافكار عجلـــــة القيادة تتحـــول الشخصيات والاحداث والمواقف الى رموز ، واذا تحولت المسرحية الى عالم من الرموز ، فانه يتهددها عاملان غاية في الخطورة : الجمود والغموض . ان امثال هذه المسرحيات مهدد دائما بالتحول الى معادلة رياضية جامـــدة تضع حسابا لكل شيء في « خانة » وتصبح العملية الفنية مجرد حاصل الجمع او الطرح او القسمة . وامثال هذه المسرحيات مهدد ايضا بأن يتحول الى « طلسم » غير قابل للفهم ، وتصبح العملية الفنية مجرد طقوس كهنوتيـــــة يشاهدها المتلقي في خشوع العابدين .

الا ان توفيق الحكيم لم يتورط في الجمود من ناحية ، ولا في الغموض من الناحية الاخرى . لم يتورط في الجمود بالرغم من التصميم الذهني السابـــق على البناء المسرحي ، لانه استخدم ادوات « الحركة » المسرحية منذ توجـــه شهريار الى الجارية العذراء « زاهدة » ليطيح برأسها ، ومنذ ان خالجنـــا

الشك في مشاعر قمر نحو شهرزاد ، ومنذ ان انتهت الدراما بنجاة العبـــد الجديد وانتحار الوزير . هذه الموجات الرئيسية من زاوية الفن الدرامي ، كانت استلهاما واعيا للموجات الفكرية من الايمان بالعقل الى الايمان بالقلب، من الايمان بالفكر الى الايمان بالعمل . ولم يتورط الحكيم في الغموض ، لانه بنى مسرحيته على اساس من التبسيط الذي قد يعد عيبا في ذاته اذا جنح به الفنان الى الاسراف والمبالغة . فلقد تعرفنا على ثلاث صراعات اساسية في الدراما : صراع شهريار ، وصراع قمر ، وصراع العبد . واستطعنا ان نضع ايدينا على الخيط الذي يربط هذه الصراعات ببعضها البعض وكأنها أوجه ثلاثة لعملة واحدة هي الانسان . ولقد كان انتحار الوزير ونجاة العبد ايذانا بلون جديد من الصراع المزدوج حين اعلن « قمر » التخلي عن دوره المضطرب في الحياة ، بين الايمان بشهرزاد ، واندحار هذا الايمان . كاد هذا الانتحار ان يؤذن بميلاد صراع جديد بين شهريار والعبد . ولكن الفنان افرج عن « العبد » ليجمد الصراع المفترض في حدود الكلمة التي نطقت بها شهرزاد تعقيبا على انتحار قمر : لم يعد يؤمن ! واستجابت اعماق شهرزاد لهذا الامل الوليد في تردد ظاهر حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياب « الايمان ! » . اجل، طريقان واضحان اشار اليهما الفنان ولكنه لم يمض في احدهما : طريق العقل الذي يستطيع ان يمسك باطراف هذا الكون دون ان يستكشف ما وراءه ، وطريق القلب الذي يطمح لان يجوب تلك الافاق الخافية عن الابصار . ولقد رمز للطريق الاول بمشكلة المكان في حياة الانسان ، التي ترادف مشكلـــة الجسد بالنسبة للروح . فالعقل الذي لم يستطع أن يتجـــاوز الزمان ، لا يستطيع ايضا ان يتجاوز المكان . . تماما كالروح التي لا تستطيع أن تفارق الجسد اذا ارادت ان تكون ذات فعالية وارادة .

الزمان والمكان هما « الاطار التاريخي » للعقل ، فهو يتطور ويتطور، ولكن في حدود هذا الاطار . والجسد هو الاطار المادي للروح ، فهي تريد وتنفعل ، ولكن في حدود هذا الاطار . وبين العقل التاريخي النسبي والعقـــل المطلق من قيود الزمان والمكان صراع مرير لا يهدأ . وباختيار الايمان كلمـــة اخيرة في حياة شهريار يعلن الحكيم اختياره في نفس الوقت للعقل المطلق. وعندما تجيء كلمة الايمان من شفتين مرتعشتين ، فانما ليعلق الفنان هـــذا الحكم تعليقا دراميا وفكريا معا . كلمة الايمان تغري بانتهاء الصراع بـــين العقل والقلب ، اذا اجتزنا بهما عتبات التاريخ . ولكن سرعان ما يضعهما الفنان بين قوسين كبيرين اذا ارتد العقل والقلب الى اطار التاريخ . هـــذان القوسان الكبيران هما الفكر والعمل . حينئذ استشف من الحكيم هـــذا

التسـاؤل : اذا تيسر لنا حل معادلة العقل والقلب في عالم المطلقات ، فماذا يكون الامر حين يطالبنا الواقع البشري الملموس ، بأن نقول كلمتنا في هـــذه القضية من جديد ؟ بمعنى اخر : عندما تتحول المشكلة من الاطار الميتافيزيقي الصرف الى الاطار الانساني الواقعـــي ، كيفْ نحـل المعادلة الجديده : الفكر والعمـــل ؟

وظلت هذه المشكلة تؤرق الضمير الفني لتوفيق الحكيم حوالي ربـــع قرن قبل ان يجيب عام ١٩٥٧ في مسرحيته « رحلة الى الغد » . ولقد كانت المسافة الزمنية بين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » تعبيرا موضوعيا عن اهمية الاطار التاريخي لكل من المسرحيتين . فبالرغم من ان « شـهرزاد » دراما اسطورية تعتمد على الاطلاق والتعميم ، الا انها شديدة الارتبـــاط بتلك المرحلة التاريخية التي صدرت خلالها ، مرحلة الازمة الشاملة للنظام الرأسمالي ، والابتعاد النسبي عن التجربة الاشتراكية في مهادها التطبيقية واصولها النظرية على السواء ، وهي المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض والتوتر . هي « منعطف » في تاريـــخ الانسان يجذب الحكيم الى عالم المطلقات ، وان اتصل هذا العالم بأعمـــق هموم البشر وادق خلجاتهـــم .

ليس الصراع بين العقل والقلب ، او بين الفكر والعمل ، صراعـــا ميتافيزيقيا كما يحاول الفنان ان يوهمنا بذلك . وانما هو صراع واقعييىنبض بأخطر المشكلات التي عاناها العقل والفكر الانساني في ساحة العمل والقلب الانساني . ذلك ان منجزات البشرية في المائتي عام الاخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة الى ذرى محلقة . واقتصرت هذه الذرى على ميـــدان العقل والفكر والعلم دون ان توازيها الذرىٰ الاخلاقية في ميدان القيم والقلب والعمل . وجاءت الحربان العالميتان تعبيرا حاسما عن هذه الهوة العميقة . وجاءت « شهرزاد » من توفيق الحكيم اعلانا حاسما عن هذا الاختـــلال . ولكنه لم يتخذ موقفا محددا ، لانه كان امينا مع قارئه في القول بأنه لا يرى ابعاد القضية كلها . وبعد ربع قرن رأى نفسه مطالبا بأن يدلي برأيه مـــرة اخرى ، لان الابعاد الحقيقية بدأت تتضح . وفي « رحلة الى الغد » تفاصيل هذا الـــــرأي الجديد .

وربما كان « الشكل » في هذه المسرحية هو الطريق الامثل للتعـــرف على مضمونها .. فهي « قصة علمية » ان جاز التعبير عن ذلك القالب الفني الذي يجمع بين « اليوتوبيا » ومنجزات العلم . وهي ليست اول ولا اخـــر قصة علمية في ادبنا الحديث . ولعله من المهم ان نتلمس جذور هذا الشكل

الفني في حياتنا الادبية حتى نستنير بهذا الضوء في رؤية موقف الحكيم . ففي عام ١٩٢٧ نشر سلامة موسى في كتابه « احلام الفلاسفة » قصة دعاها « خيمى » — اي مصر — تصور فيها بلادنا بعد الفي سنة . تصورها مجتمعا علميا اشتراكيا ، يخضع كافة الظواهر الطبيعية والاجتماعية لقواعد العلم والنظرية الاشتراكية . وقد تغيرت في رؤيا سلامة موسى معالم الانسان الفيزيقية فأصبح ذا رأس كبير واطراف دقيقة واصبح طعامه اقراصا كيميائية ، وطال عمره الى مئات السنين . كذلك تغيرت معالمه الاجتماعية فأصبح محكوما بهيئة عليا من كبار العلماء هم الذين يقررون ويحكمون . كما تغيرت معالمه الروحية فأصبح يصلي في معبد ضخم عبارة عن صالة كبيرة تؤرخ لمراحل تطور الانسان وفقا لنظرية التطور ، يذهب اليها طفلا وصبيا وشابا ورجلا وشيخا ، ليتعلم مبادىء التطور من ابسط الكائنات الحية الى اعظم مراحل الانسان حتى يتأكد انه هو نفسه ليس الا جسرا عظيما الى السوبرمان .

كانت قصة سلامة موسى حلا توفيقيا لمشكلة الصراع بين العقل والقلب بأن جعلت هناك ما يمكن تسميته بعبادة الحقيقة عبادة قوامها صلاة العلم والعلماء . ولكن سلامة موسى انحاز بشكل واضح الى ذلك المزيج المعقد الذي كونه من أصول غير متجانسة كالاشتراكية الفابية ، والمعنى المعملي الفيزيقي للعلم ، والمفهوم النيتشوي للسوبرمان . الا ان هذا التركيب « ككل » كان منحازا الى التيار المتقدم في الفكر المصري الحديث ، ومستلهما ذلك التيار الذي قاده هـ.جـ. ولز في انجلترا واوربا عامة، منذ اواخر القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين . وربما كانت اولى روايات ولز الهامة في هذا المضمار هي قصة «الة الزمان» THE TIME MACHINE التي تخيل فيها امكانية العلم في اختراق حجب الزمان — الماضي والمستقبل — فيستطيع الانسان ان يطلع على ما كان وما سيكون . وفي هذه القصة بالذات نلمح تأثرات سلامة موسى بخيال ولز العلمي ، فالناس كبار الرؤوس دقيقو الاطراف ، بلا فقر او مرض ، نباتيون ، بلا حروب ولا بغضاء ، بل سلام دائم . وعلى النقيض من تفاؤلية ولز كان هناك الدوس هكسلي الذي اعلن في روايته « الكروم الاصفر » Crome yelloW ان الانسان يدخل هذه الدنيا ومعه اراء مجهزة عن كل شيء ، وله فلسفة يحاول ان يخضع لها الحيلة ، « في حين انه كان من الاوجب ان يحيا المرء اولا ، ثم يحاول بعد ذلك ان يلائم بين فلسفته وبين الحياة كما يعرفها . ان الحياة والحقائق والاشياء معقدة تعقيدا شديدا ، مع ان الاراء — مهما تعسرت — تخدعنا

ببساطتها . كل شيء غامض مضطرب في عالم الحياة . وكل شيء واضح في عالم الاراء . فهل من العجب بعد هذا ان يكون الانسان يائسا في حياتـــه تعسا ؟ » . وفي قصة « عالم جديد شجاع » يرى هكسلي ان العالم الجديد، عـ لم العقاقير والالات ، يخلو تماما من العاطفة والشعر والجمال ، ففيه كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة ، والصفة «الانسانية» تكـ د تنعدم فيه . يتخيل هكسلي في هذا الكتاب ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الاجنة في القوارير بطريقة علمية بدلا من تكوينها في الارحام . والاطفال بحكم تركيبهم الكيميائـــــي طبقات خمس : ا،ب،جـ،د،هـ . وكل طبقـــة تعـــد اعدادا خاصا يلائم تكوينها العضـــوي واستعدادها العقلي ، وعليها ان تؤدي في الحياة عملا لا تغيره طيلة عمرها. وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير في الخلق والخلق ، حتى ان الفـــرد « تكاد تنعدم شخصيته انعداما تاما » كما يقول محمود محمود في مقدمتـــه للترجمة العربية التي اسماها « العالم الطريف » . العالم الجديد في هـــذه الرواية ينكر الفردية والاختلاف الشخصـــي والتقلقل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو « الجماعة. والتشابه ،والاستقرار» والعالم الجديد تهمه السعادة اكثر مما تهمه المعرفة. وهي سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية وانما تفرض علىالنفوس فرضا . اذا اردت شيئا في العالم الجديد فانك لا تفكر فيه ولا تسعى أليه ، وانما يكفيـــك ان تضغط على زر او تدير مقبضا ــ كما يقول هكسلي ــ ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة ــ رغم يسرها الشديد ــ تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني . وفي النهاية ينادي الكاتب صراحة بالعودة الى البساطة القديمة ، والى الامومة الصحيحة ، الى الاطفال ترعاهم امهاتهـــم ، والى الريف الذي لم يلوث بالعلـــم والمـــادة .

لم يقترب الحكيم من رؤيا سلامـــة موسى وهـ.جـ. ولز ، وانما كان الدوس هكسلي هو « المثال » الذي شد اليه البصر من واقعه الخاص . فقد كان العالم سنة ١٩٥٧ على اهبة استقبال عصر جديد هو عصر الفضـــاء ، بنجاح الاتحاد السوفياتي في اطلاق القمر الصناعي الاول . وكانت الاشتراكية قد استطاعت ان تصوغ نظاما عالميا بعد الحرب العالمية الثانية . وكـــانت مصر في دوامة ارهاصات التحول الاجتماعي العميق نحو الاشتراكية . فلا بد من استقبال « رحلة الى الغد » في ضوء هذه الاعتبارات مجتمعة . فالواقع الذي عاشه هكسلي ، هو الواقع الراسمالي المعتم ، الذي يستغـــل العلم

استغلالا ينفي انسانية الانسان ، اما الحكيم فقد عاش واقعا مغايرا، واقعا متخلفا عن الحضارة الانسانية المعاصرة . وبالتالي فان موقف هذا الواقع المتخلف من « العلم » يجب ان يختلف بالضرورة عن الواقع الاوربي المتقدم علميا ، والايل للسقوط سياسيا واقتصاديا في نفس الوقت .

وتبدأ « رحلة الى الغد » بأن الجهات العلمية قد طلبت من مصلحة السجون ان تبحث لها عن سجينين محكوم عليهما بالاعدام للقيام بمخاطرة علمية هي السفر في صاروخ عابر للقارات ، مقابل الغاء حكم الاعدام . ويتم اختيار مهندس وطبيب لهذه العملية ، لانهما اكثر قدرة من غيرهما على التكيف مع الجو العلمي لهذه الرحلة الفضائية . ويتوقف بهما الصاروخ على سطح كوكب بعيد ، فتبدأ « الحياة » في التغير عما كانت عليه فوق سطح الارض. لم يعد لهما ما يعملان لان طبيعتهما الجديدة تمنحهما الخلود دون طعام . لم يعد لهما ما يحلمان به لان ذاكرتهما الجديدة لا علاقة لها بالماضي ، ولا بالمستقبل . ولم يعد لهما ما يلهوان به او يستمتعان لانهما تحولا الى شحنة كهربائية لا تختلف عن الصاروخ الرابض معهما . ويدور بين السجينين هذا الحوار :

الاول : ولكن ماذا ؟ . . انت عاجز . . العقل هنا عاجز عن احداث شيء . . لانه غير مطلوب من العقل ان يعمل ما دام العمل هنا لا معنى له . ما دامت الحاجة اليه لا وجود لها . اننا لم نعد بشرا . افاهم ؟ لم نعد من البشر نحن آلة صماء . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . يملأ بالحياة . ولكنه عاجز عن ان يحدث من حوله حياة . .

الثاني : (متأملا) عجبا لنا ! . . عندما كنا على الارض كنا نتمنى الغاء الجوع والتعب والمرض . . كان هذا هو الكمال الانساني الذي نحلم به . . وها نحن هنا في الشبع والراحة والصحة الابدية . . فاذا نحن في عجز من نوع اخر !

الاول : عجز عن عمل شيء يشعرنا بالحياة . . الحياة في الحاضر وفي المستقبل ! اريد حاضرا . . اريد مستقبلا ! اريد ان يحدث شيء . . أن يتغير شيء . . انظن اننا نستطيع الحياة طويلا هكذا بغير ان نصاب بالجنون ؟

الاول : هدىء من روعك . وانتظر قليلا ! ساجد الحل .

الثاني : عقلي سجين . . عقلي يريد ان يتحرر . . قد يكفي الجسم مجرد الحياة عن اي طريق . . بالغذاء او الكهرباء . . ولكن العقل لا يكتفي بمجرد الحياة المادية . انه يريد ان يتحرر من الجمود . . حياته هو أن

يعمل .. ان ينتج .. والا اصابه العطل ثم الخلل .

هذه اطراف القضية كما حددها الحكيم ، او هذا هو مدخل القضيـــة على وجه ادق . لقد سبق ان قلت ان « الشكل » في هذه المسرحية هــــو الطريق الوحيد الصحيح الى فهم مضمونها ، ولذلك اقول ان اختيار الفنان لقالب اليوتوبيا العلمية هو احساس عميق بالارتباط الوثيق بين قضية العلم، والمجتمع الانساني ، في المرحلة الراهنة . كذلك جاءت صياغته للشخصيات الرئيسية في اطار الوظيفة العلمية لكل من السجينين ــ المهندس والطبيب ــ صياغة موفقة الى أبعد مدى حيث نستطيع بالتعرف على شقائهما العاطفي ان نضع ايدينا على «الجرح» الانساني في اعماق كل منهما . كما ان استحضار احدهما لصورة زوجته في خياله عنـــد وصولهما الى الكوكب البعيد كان استحداثا لاداء تعبيرية جديدة سنلاحظ تطوراتها في اعمال الحكيم القادمة .

اما الجانب الفكري فقد صاغه الفنان على فرض نظري يقول بأن المدينة العلمية القادمة سوف تقتل عنصرين هامين من عناصر الحياة الانسانية هما الماضي والعمل . والماضي في « رحلة الى الغد » ليس مجرد قطاع زمني ، وانما هو « الروح » و « العاطفة » و « الفن » . فبانعدام الماضي يتحـــول التاريخ الى كلمة غير ذات معنى . والتاريخ هو المضمون الواقعي لتجريدات القلب البشري . والعمل في « رحلة الى الغد » هو الاخر ليس مجرد الانتاج الالي ، وانما هو « تحقيق الذات » وتجسيد عالمها المطلق في جزئيات نسبية محسوسة . ولعل توفيق الحكيم في مدخل رحلته الى الغد اراد ان يقـــول لنا كل هذا : ان انتصار العقل والعلم والفكر يساويه اندحار القلب والفن والعمل ، اي ان « الغد » هو نهاية « الانسان » وقد اراد الفنان ان يطيح نهائيا بأية « احلام » في غد اقل بشاعة ، فأدار هذا الحوار بين السجـــين الاول والسجين الثاني .

ــ لـــن نموت !..

ــ انك تلفظها الان بنبرة الفزع !..

ــ لن نموت .. انه حقا لمفزع ان نظل هكذا .. دائما .. بغير غد !

ــ وبغير حـــوادث

ــ وبغـــير عمـــل

ــ وبغير ملـــذات

ــ وبغير رغبات

ــ وبغـــير حريـــة

ــ بل الحرية هي كل ما ظفرنا به . الم نتحرر من كل الحاجات ومن

كل المطالب ؟ لسنا في حاجة الى شيء . اليست هذه هي الحرية ؟

— لا .. هذه ليست الحرية ! هذا الجبل المعدني القائم امامنـــا . انظر اليـــه ! هو ايضا ليس في حاجة الى شيء ؟ لا .. الحرية هي ان نحتاج ونعمل ، ونحدث شيئا ، وننتج جديدا . هي ان نصنع حاضرا ومستقبلا . هي أن نؤثر في غــــيرنا وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي الانسانية .

لقد آثرت ان احذف من الحوار عبارة « السجين الاول » او «السجين الثاني » حتى يتضح لنا انه لم يكن حوارا قط . وانما هو «مونولوج » فـــي داخل الفنان يبلور اقصى ما وصلت اليه الفلسفات المثالية من « ســـلاح ضارب» للفلسفات العلمية . هذا السلاح القائل بأنه اذا احتل العقل والعلم مكان القلب والعمل فقد انتحرت حرية الانسان على صليب الحضارة الحديثة. وتصبح القرية والطبيعة والغابة هي البديل الجديد للمدنية . وعندما يقول السجين الثاني أنه لابد من ايجاد طريقة « طريقة لموتنا . لن نقبل ابدا ان نصير شيئا جامدا خالدا كهذا الجبل » يصبح الموت هو العنصر الانساني الوحيد الباقي « في مثل هذه الحياة » ، فاذا ما تذكر السجين الثاني ان الصاروخ الملقى على مبعدة قريبة منهمـــا قـــد يستطيع ان يصنع شيئا « فلنحاول » يهلل زميله قائلا : دعني اقبلك !. لقد عدنا بشرا .. عاد الانسان فينا ، وأنت تلفظ كلمة « نحاول » .

على ان توفيق الحكيم لا « يقلد » هكسلي تقليدا حرفيا فيجعل مـــن صورة المستقبل هي الشاشة الوحيدة امام العين الانسانية المعاصرة . انه في مستوى التكنيك المسرحي يحاول ان يضيف شيئا جديدا « يؤكد » بهوجهة نظره . وذلك بأن ينجح السجينان في العودة الى الارض مرة ثانية ، واذا بالدنيا قد تغيرت ، واصبحنا في عالم جديد . وهكذا يربط الفنان بين فكرة الزمان في « اهل الكهف » وفكرة المكان في « شهرزاد » ويصوغ منهما فكرة ثنائية واحدة من الزمان والمكان في « رحلة الى الغد » . فالرحلة فيجوهرها قطاع جديد في الزمان ، وقطاع جديد في المكان . واذا كانت الرحلة الـــى المكان « الكوكب البعيد الملعون » قد اصابت الانسان بالذعر واليـــأس والرغبة الصادقة في الموت ، فان الرحلة في الزمان « بالعودة الى الارض» تؤكد نفس الـــدلالة .

لقد عاد السجينان ، او بالاحرى المهندس والطبيب ، لانهما لم يعودا سجينين بعد نجاح الرحلة فقد فازا بحياتهما مرتين : الاولى حين قبلا القيام بهذه التجربة العلمية ، والثانية حين تمكنا من العودة الى الارض . وعندما

يعودان يكون الزمن قد غير من طبيعة الحياة على الارض ، فليس ثمـــة حروب ، ولا دول تسيطر على دول ، كل الامم سواء في الاكتفاء والعلم والتقدم الحديث . ولكن الخلاف قائم دائما في كل الامم والشعوب ، بـين طائفتين : طائفة تريد المضي بشجاعة الى الامام ، وطائفة تريد الوقوف والنظر بعين الخوف الى الخلف . وحدد الحكيم مهمته الفنية في المرحلـة الجديدة من حياة المهندس والطبيب بأن خلق لكل منهما طريقا خاصا به . احدهما احب الفتاة السمراء التي استقبلته عند هبوطه الى الارض ، وهي تنتمي الى حزب « الماضي » والعواطف والفنون والعمل . والاخر احـب الفتاة الشقراء ، وهي تنتمي الى حزب « المستقبل » والعقل والعلم والفكر. ويجري الحكيم هذا الحوار الدال بين السمراء والشقراء :

السمراء : الى الهاوية . الكارثة . ذلك هو الامام الذي نسير نحوه بفضل جراة حزبكم . واذا كنتم قد فزتم طويلا بالحكم ، فذلك لانكـم استطعتم ان تبهروا انظار الناس بمخترعاتكم والاتكم واجهزتكـم التي اراحت الناس واطعمتهم واسكنتهم والهتهم . ولكن الناس لا يستطيعون ان يعيشوا طويلا بالطعام وحده . انهـم يريدون ان يشغلوا حياتهم بشيء . انهم يريدون ان يعملوا . اعطوهم عملا . دبروا لهـم العمل .

الشقراء : العمل .. العمل .. العمل .. تلك هي النغمة الخبيثة التـي ترددونها دائما .. لتوغروا الصدور ، وتثيروا المتاعب .

السمراء : انها ليست نغمة .. انها حقيقة .. راجعي الاحصاءات الرسمية عن حوادث الانتحار ! العلماء الان يبحثون ذلك ، وانت تعرفين ، وكل حزبكم يعرف ، ويرتعد قلقا .. ان نسبة عدد المنتحرين ترتفع كل شهر على نحو مخيف .. لماذا ينتحر الناس افواجا ؟! لانهم لا يعرفون ماذا يصنعون بالحياة .

لا شك اذن ان « الكوكب الملعون » الذي زاره السجينان ، لـم يكن سوى الصورة لهذا الاصل الارضي ، وكـأن توفيق الحكيم قد بنى مدينتين مترادفتين اولاهما تجربة تمهيدية للاخرى . اما المدينة الارضيـة فلا سبيل الى انكار انها تمثل مستقبل الاشتراكية العلمية عند التطبيق . على أنه من اليسير ملاحظة « المزالق » التي تورط فيها الفنان في رحلته الى الغد . اول هذه المزالق انه عنى بالمعنى الفيزيقي المعملي للعلم دون سواه من المعاني . والمزلق الثاني انه عنى بالمعنى المطلق لكل من العقل والقلب فأحس بهوة عميقة تفصل بينهما ، وبالتالي فثمة انفصام ابدي بين الفكـر

والعمل . والمزلق الثالث هو التعميم الذي سقط في شباكه حين تصور الحضارة الانسانية في مستوى كيفي واحد ، عندنا في الشرق كما هي عندهم في الغرب . والمزلق الرابع انه لم يفرق بين العقل والعلم في ظل الرأسمالية، وبينهما في ظل الاشتراكية .

ولقد تسببت هذه المزالق الفكرية في اصابة البناء الدرامي بكثير من الخلل ، واحيانا بالجمود . اصيب بالخلل عندما خلا من الاساس والاعمدة التي تحمل البناء . واصبحت المسرحية عملا هائما على وجهه لا يجد له مستقرا . وربما كان السبب في ذلك هو اختيار الشكل التعادلي الصارم في مظهره ، والخالي في جوهره من عناصر التماسك . فالحق ان اختيار قصة الحب والزواج والجريمة التي جاءت « خلفية » لتكوين شخصية السجين كان اختيارا لاولى الثغرات التي اصابت البناء بالخلل . وذلك ان التكوين « الانساني » للشخصية يتطلب ان يكسوها الفنان بلحم ودم التجربة الحية . اما في « رحلة الى الغد » فقد كساها بثوب التجربة الفكرية ، تجربة الذهن والتعميم التي تتناقض تماما مع المقومات « الانسانية » العادية فأن نبدأ بالنسبي والجزئي والمحسوس ، يتعين علينا الاستمرار على هذا النسق حتى نوفر للعمل الفني شروط الاتساق والتكامل . اما ان نبدأ بالنسبي ثم نعامله في منتصف الطريق معاملة المطلقات ، فان ذلك المنهج في التعبير يؤدي الى نوع من الازدواجية يصيب البناء المسرحي بالخلل ، كما ان « اختيار الاسباب » التي من اجلها تم انطلاق الصاروخ بهذين السجينين دون البشر اجمعين كان اختيارا عشوائيا لا يتفق مع مسار الاحداث الدرامية التي تجسدت في اعلى ذراها عندما هبط الصاروخ على ظهر الكوكب البعيد .

وقد كان « الخلل » عنصرا مشاركا للجمود في انخفاض المستوى الفني للمسرحية . ولعل مصدر الجمود هو ذلك الاسلوب التقريري المباشر والرموز السطحية الواضحة التي صاغت النسيج الاساسي للمسرحية . واذا قيل ان الفنان « مضطر » الى التقرير بحكم التجربة الذهنية التي عاشها في صياغة مسرحيته ، اجبنا بأن ولز وهكسلي على السواء لم يهبطا الى هذا المستوى الساذج من مستويات المباشرة والخطابة بالرغم من انشغالهما بنفس القضية التي عالجها الحكيم . ولعل الحوار التقريري المباشر في « رحلة الى الغد » هو الذي تسبب فيما اصاب شخصياتها من جمود ، وافتعال . تتكلم الفتاة السمراء عن الفريق « المستقبلي » قائلة « لم يعد عندهم للحب قدسية كما ترى » ولا نرى حادثة واحدة تدلل على صدق هذا « الحكم » . وتقول مرة أخرى « ان كثيرين منهم اشبه حقا

بالالات المتحركة » وهو حكم بالاعدام علـــى انسانية الانسان ، فلا نرى موقفا انسانيا يقدم الحيثيات اللازمة . وتقول مرة ثالثة « انزل يا سيدي الى الشوارع والحقول والمصانع تجد الانسان الالكتروني هو الذي يقـــوم بالزراعة والصناعة والخدمة العامة في حين انك ستجد الانسان الحقيقي واقفا او قاعدا يتثاءب » وبالرغم من هذا الحكم الخطير على مستقبـــل البشرية بأسرها ، فان الشخصية الاخرى ــ المخاطبة ــ لا تقاوم الحكم ولا تصارعه ولا تنزل الى الشارع في حالة « فعل » بل نعاس اقرب الـــى الموات ، وسكون اشبه بالعدم .

لذلك يصبح القوام انفكري المنهار للمسرحية ، هو الوجه الاخر للقوام الدرامي المتهالك . فالحكيم يفهم « العلم » بين جدران المعمل فحســـب ، وينكره كمنهج اجتماعي . اي انه يتصور المستوى الفيزيقي للعلم ، ولا يتصور مطلقا مستواه الفلسفي والمنهجي وتطبيقاته الاجتماعية . ولو انه تصور العلم « منهجا » لا مجرد انابيب وتجارب معملية لاستطاع ان يتصور « غدا » اخر غير الذي طالعناه في رحلته . الغد الذي يوجه شؤونه «روح» العلم لا اشكاله المادية وحدها . هذا التصور للعلم لا يقيم تناقضا غير قابل للحل بين العقل والقلب او بين الفكر والعمل . وانما هو يؤمن بجدليـــة التناقض بينهما على اساس واضح متين من « نسبيتهما » القابلة للصراع. وهو بذلك يهدم مطلق العقل ومطلق القلب ، ويردم في نفس الوقت «الهوة» الميتافيزيقية بينهما لكي ينشأ ذلك التفاعل الجدلي الخلاق . فيصبح العقل ذا اطار تاريخي ، وكذلك القلب . ومن ثم يصبح في الامكان ان « يتطور » كل منهما فيلتقيان ويتصارعان ويفجران طاقة الانسان المبدعة . ولقد تجاهل الحكيم مستوانا الحضاري المختلف كيفيا عن المستوى الاوربي . فاذا كانت الحضارة الاوربية قد نهلت من الاكتشافات العلمية خلال القرون الاربعـــة الاخيرة ما يسمح لبعض ابنائها ــ كهكسلي ــ ان يتطاول على العلموالروح العلمية بحجة «التشبع» ويمسي خياله الروائي نوعا من الاحتجاج المرضي على هذا التشبع .. فان حضارتنا العربية المعاصرة ما تزال رابضة في طور متخلف عن روح العصر بحيث ان خيالنا اذا احتج لا ينبغي ــ مـــع الصدق ــ ان يشطح بعيدا فيستعير من الخيال الغربي صورة «التشبع» العلمي ويحطمها ظنا منه انها صورتنا نحن . بل لعل توفيق الحكيم لـــــم يتوقف لحظة واحدة امام دلالة العلم في عصرنا واختلافها من مجتمع الى اخر . فالقمر الصناعي الاول الذي اطلقه الاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٧ ــ عندما صدرت المسرحية ــ لم يكن نذيرا باعدام « الانسانية » في البشر .

لان الايدي التي اطلقته تستظل بالاشتراكية التي تعمل اولا واخيرا على ان يستعيد الانسان انسانيته . اي أن وظيفة العلم الاجتماعية هي التي تحدد « الصورة » التي يمكن ان يكون عليها عالمنا في المستقبل . فاذا كانت وظيفته هي العمل بمقتضى اوامر النظام الرأسمالي ، فاننا لا ينبغي ان « نعمم » الحكم على النظام الاخر . فلا شك ان العقل والعلم في ظل الاشتراكية يصنعان شيئا مختلفا عما حدث في ناجازاكي وهيروشيما . وتلك هي القضية التي توقف الحكيم عندها طويلا فيما بعد . توقف عندها عام ١٩٦٣ حين صدرت مسرحية « الطعام لكل فم » . ويبدو ان السنوات الست بين صدور « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » كانت بمثابة السنوات «المليئة» التي شكلت نقطة التحول الجديدة في رؤيا توفيق الحكيم.

***

بعد ست سنوات من صدور « رحلة الى الغد » كانت رؤيا الحكيم تستقبل انتصارات العلم والعقل البشري بمزيد من التفاؤل. لقد استطاع الانسان في اقرب مناطق العالم الى قلبه ووجدانه — في مصر — ان يحرز الكثير من المكاسب الثورية التي تبشر بغد مختلف كل الاختلاف عن الغد الذي سافر اليه منذ اعوام قليلة . كانت مصر قد انجزت مهام الثورة الوطنية الديموقراطية ودخلت منذ عام ١٩٦١ مرحلة الثورة الاجتماعية ، بل الثورة الحضارية الشاملة .

كانت مصر في بداية الطريق الطويل نحوالاشتراكية عندما اصدر الحكيم « الطعام لكل فم » . وفي مذيلة هذه المسرحية التي تعد في تقديري نقله كيفية جديدة في تفكير هذا الفنان المتطور ، سبع ملاحظات تقريرية ابداها الحكيم في الاطار النظرى الصرف .. قال :

* ان امام المسرح الجديد ، غير مهمة التجديد في الشكل مهمة التجديد في المضمون . ان عالمنا الجديد ليس مجرد عالم يائس عابث ، يعيش ازمة سوداء ، ويتحدث عن « لا جدوى » الحياة .. أظن هذه النظرة خاصةبجيل معين وظرف معين .. انه شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب والفنانين في اوربا ، لكن هنالك ايضا عالما جديدا يبني نفسه . وهذا البناء الجديد يؤدي حتما الى نظرة جديدة الى كل القيم .. ليست نظرة سوداء بل هي نظرة جادة فاحصة منشئة لا ترى الدنيا عبثا متكررا ، بل تراها خلقا مستمرا .

* .. ومعجزات العلم في الانتاج الزراعي سوف تحدث انقلابا ايضا في نظرتنا الى الزراعة . لن تكون علاقتنا بالارض تلك العلاقة العاطفية

القديمة التي تجعل الفرد يحق له امتلاك الارض ليزرعها على هواه .

❋ لو فرضنا ان العلم استطاع ـــ باكتشافاته العجيبة ـــ القضاء على الجوع بالانتاج الكامل ، فان مشكلة كبرى لن تلبث ان تواجهنا هي التوزيع : كيف يتم التوزيع في انحاء العالم بهذا الانتاج الهائل الزهيد القيـــمة دون الارتطام بحواجز النظم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ؟

❋ من اعجب الظواهر وافظعها ان نرى اكثر من نصف سكان العالـــم يتضورون جوعا في حين ان الطعام يتراكم والمحصولات تفيض في بعض البلاد الاخرى ، فتحرق او يلقى بها في البحر ، محافظة على مستوى اسعارها .

❋ لو ان الغاء الجوع كان هو المؤدي الـــى تغير النظم السياسية والاقتصاديةوالاجتماعيةلكا ٠ الامر سهلا . لكن الصعوبة هي في ان يكون من الضروري البدء بتغـــيير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ليسهل الغـــاء الجـــوع .

❋ اذا رأيت الوحوش في الغاب تنطلق حرة هادئة يرفرف عليها السلام فاعلم ان بطونها مملوءة بالطعام.. لهذا كان الطعام مرتبطا بالحرية والسلام.

❋ ان الذي سوف يغير وجه العالم غدا هو تغير وجه الاقتصاد والذي سوف يغير وجه الاقتصاد هو تقدم العلم .

في هذه الكلمات الواضحة ، نضع ايدينا على البوصلة النظرية التـــي قادت اعماله التي تبدأ « بالطعام لكل فم » وتنتهي « برحلة قطار » مـــرورا « بشمس النهار » . فالحق ان ثمة خيطا واحدا يربط هذه الاعمال فيما بينها اولا ، ثم بينها وبين « شهرزاد » و « رحلة الى الغد » ثانيا . هذا الخيط العام الشامل هو قضية « العقل والقلب بين الفكر والعمل » .

وليكن سبيلنا الى جوهر « الطعام لكل فم » هو نفس السبيل الذي سلكناه في « رحلة الى الغد » : الشكل . والشكل في « الطعام لكل فم »اقرب ما يكون الى ذلك العمل الواقعي الرائد « يـــوميات نائب في الارياف » .. كلاهما نقلة كيفية جديدة في رؤيا الحكيم ، وكلاهما نقلة كيفية جديدة فيالنسيج الذي صيغت منه هذه الرؤيا . وبالرغم من ان « يوميات نائب » في صميمها عمل روائي ، الا انها كانت تحمل صفتين في وقت واحد ، الصفة الدراميةالتي تعتمد اساسا من حيث الشكل على الحوار ، والصفة الروائية التي تجعل من العمل قصة مفتوحة الذراعيين تتداخل مع قصة اخرى تسكن مكان القلب من القصة الاصلية . كانت قصة ريم وقمر الدولة هي القصة الاصلية من ناحية الاطار ، وكانت القرية المصرية هي القصة الثانية التي سكنت مكان القلب من القصة الاولى . هذه الثنائية بعينها نتعرف عليها في « الطعام لكل

فم » منذ البداية . غير ان الفنان في استجابته لمقتضيات الفن المسرحي ، يستحدث من جديد تجربة « خيال الظل » التي بداها في لحظات خاطفة بمسرحيته السابقة « رحلة الى الغد » . خيال الظل اذن ، هو الاضافة التي يبرر فيها الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة « حمدي وسميرة» ـ الاطار العام للدراما ـ وبين قصة « طارق ونادية وامهما » التي تشكل المضمون الفني للدراما . وعلى غير ما لاحظناه في « رحلة الى الغد » تخلو « الطعام لكل فم » من الخلخلة الفنية التي يحدثها الانفصام بين طبيعة القصتين ، سواء في تكوين الشخصيات ، او حركة الاحداث ، او دلالات المواقف .

ان قصة حمدي مع شلة المقهى وتفاهات العمل اليومي ، وقصة زوجته سميرة مع الشلة التي احالتها الى دمية او قطعة من الاثاث ، هاتان الشخصيتان ترتبطان بقصة طارق ، الشاب الذي يعيش عمره بحثا عن سعادة البشرية ، وقصة نادية التي تعيش حياتها بحثا عن معنى العدالة . اي ان « الطعام لكل فم » هي قصة ذلك التقابل بين الحياة التافهة والحياة المليئة . من هنا تتميز اول ما تتميز بوحدة النسيج الدرامي ، ليست هناك تناقضات تمزق هذا النسيج ، وانما هناك تناقضات تحيي الصراع والتفاعل بين مختلف الاطراف .

و « الطعام لكل فم » فانتازيا علمية ايضا ، تكاد تقترب من « طعام الالهة » لولز من ناحية المضمون ، وتقترب من المسرح الملحمي عند بريخت من ناحية الشكل . ولكي نحمي هذه المقارنات من الاطلاق والتعميم نقول ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم الدوس هكسلي مغادرة نهائية ، ويرتكز على الاساس المثالي للاشتراكيات الخيالية الذي ارتكز عليه ولز في بناء يوتوبياه العلمية . ونقول ايضا ان الحكيم في هذه المسرحية يغادر عالم المطلقات الساكنة باشكالها الذهنية المجردة، ويرتكز على الاساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي . ومع ذلك تبقى ثمة مسافة موضوعية بين مسرح الحكيم وروايات ولز ، وبين مسرح الحكيم واعمال برتولد بريخت . الا ان المسافة الاكثر اتساعا هي المسافة التي تباعد بين الحكيم وبين مسرح « اللامعقول » الذي ينسبه اليه البعض ، او ينسبه هو الى نفسه .

هو بعيد كل البعد عن « اللامعقول » في الشكل لا في المضمون فحسب، لان استخدام « خيال الظل » امعان في المعقول الشعبي البسيط الذي يكاد ان يصبح فنا تعليميا تقريريا مباشرا .وليس كذلك فن اللامعقول الذي يستخدم اللغة ويكون الشخصيات ويلون المواقف بطريقة تنأى كثيرا عن اي «موروث

تقليدي » . والاجدى ان يقال انه قريب مـــن « روح » بريخت في استيحاء الفنون الشعبية ، والاجدى ان يقال انه قريب من روح ولز في استيحاء العلم منجزات الانسان في المستقبل .

والمسرحية تبدأ حين يلاحظ حمدي وسميرة ان « نشعا » مفاجئا قد ظهر على الحائط ، فيطلبان من السنت عطيات القاطنة في الشقة العليا ان تنزل لتشاهد بنفسها ماذا صنع « غسيلها » في الغرفة . ثم يطلبان منها ان تقوم « بتبييض » الحائط الذي أصابه الماء بهذا النشع . وبينمـــا يكون حمدي في طريقه المعتاد الى المقهى للقاء الشلة اليومية للعب النرد ، وبينما تكون سميرة في طريقها المعتاد الى شلتها ، يفاجئان كلاهما بأن النشع يزول لتحل مكانه صورة بانورامية باهتة لشاب وفتاة وسيدة . ثم يفاجآن مرة ثانيـــة بالصورة تتضح والشخصيات الثلاث تتحرك ، واخيرا تتكلم . ونفهم من كلام الشاب انه حضر لتوه من الخارج ، وانه يعمل على انجاز مشروع « عند تحقيقه سوف يحدث انقلاب في تاريخ البشر .. اعظم من القنبلة الذرية » هذا المشروع هو الطعام لكل فم « فكرتنا هي ان تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس اذا لم يؤد الى تحطيم الجوع » . والشاب يعلم جيدا ان الغاء الجوع ليس هواية علمية وانما هو يعرف « عندما نلغي الجوع سنلغي في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان » . ولكن الطريق الى المشروع الجميل الباهر ليس مفروشا بالورود لان « من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع .. ان الجوع هو سلاحهم في السيطـــرة الاقتصادية . وهم يفضلون بذل الجهد والمال في تدعيم اسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع . ولا يعملون خالصين من اجل الطعام والسلام » . من هنا كان شعار طارق ــ هذا العالم الشاب ــ هو نقيض المستقبل في رحلة توفيق الحكيم السابقة الى الغد ، كان شعاره هو « كلنا أمل في الغد» .. تلك هي القفزة الواسعة التي خطاها الحكيم من غد الى غد .

ولو ان المسرحية استمرت على هذا النحو من المناقشات التقريريـــة الجافة بين طارق ونادية وامهما ، لاصيبت الدراما في مقتل . لهذا تتحرك الاحداث بين هذه الشخصيات الثلاث فنعلم ان هناك « سرا » تخفيه الام عن ابنها ، وتحاول الفتاة ان تفضي به اليه ولكن محاولات امها تحول قليلا دون ذلك . « قليلا » ويحدث الانفجار الذي لم يتوقعه احد ، اذ ان الام قد تزوجت بعد وفاة زوجها والد طارق ونادية من ابن عمها الذي كانت تحبه منذ الطفولة وحالت الظروف دون زواجهما فيما مضى . غير ان نادية تؤكد ان وفاة ابيها لم تكن طبيعية وانما هناك « جريمة قتل » اشتركت فيها الام مع حبيبهـــا

الطبيب . وتصبح المشكلة التي امامنا هي : ماذا يصنع طارق ، العالم الذي يريد ان يغير وجه التاريخ بانجاز مشروع الطعام لكل فم ؟ نادية حريصة اشد الحرص على « عقاب » الام ولو ادى الامر ان تبلغ جهات الاختصاص . اما طارق فله راي مختلف ، يقول « ثقي يا نادية ان مشروعي هذا هو العدالة . . العدالة كما يفهمها عصــر الذرة . . وعصور الغد » اما عدالة هاملت والكترا ـــ وقد استشهدت بهما نادية في التدليل على اهمية الانتقام من الام ـــ فلم تعد في راي طارق الا كلمات جميلة ليس لاحد في عصرنا ان يضيع حياته من اجلها . وبينما تتصور ناديا ان موقفها هو موقف « العقل » يرى طارق انه موقف « القلب » المنفعل بالعاطفة ، لان موقف العقل هو موقف العلم . وموقف العلم هو الحركة « ازمتي هي ازمة عصري . . اذا وقفنا نموت . . عصرنا صاروخ انطلق اذا ابطأت حركته احترق » على النقيض من الموقف في « رحلة الـــى الغد » حيث يصبح السكون البارد كالموت هو «الحياة» ويصبح الموت هو الامل ، على النقيض من ذلك يهتف طارق « نحن مرضى بالحركة . . وفي علاجنا من هذا المرض موتنا » .

وتنتهي القصة الداخلية ـــ جوهر المسرحية ـــ برحيل طارق وناديا عن بيت الام لتعيش حياتها ـــ ونخرج مع المؤلف الى الاطار الخارجي ، او القصة الاصلية المفتوحة الذراعين ، لنستمع الى « حمدي » وقد هجر المقهى نهائيا وانتهى عهد الشلة من حياته ، واشترى ميكروسكوبا وكتبا كثيرة يزدحم بها بيته وعقله ، نستمع اليه وهو يصوغ معنى جديدا للحرية يختلف عن المعنى الذي صاغته « رحلة الى الغد » اختلافا جذريا ، يقول « ان الغاء الجوع هو الغاء العبودية على الارض ، عبوديـــة الافراد . . وعبودية الشعوب . . الطعام هو الحرية » . لقد تغيرت حياة حمدي ، كما تغيرت من قبل نظرة توفيق الحكيم ، الى العلم والغد والانسان . وليس من المهم ان تبقى نادية وطارق على جدار الغرفة بمنزل حمدي وسميرة ، وانما المهم ان يتحول حمدي الى امتداد لطارق ، وتتحول سميرة الى امتداد لنادية . ولنكن ما حدث ذات يوم على الحائط مجرد « حلم » في حياة حمدي وسميرة ، في حياة الانسان العادي البسيط في عالمنا . لتكن المسرحية هي تجربة التفاعل بين « الواقع » و « المثال » تجربة الصراع بين « الفن » و « الحياة » . وهي التجربة التي لخصها الحكيم في هذا الحوار المركز بين حمدي وسميرة ، عند مناقشتها لموضوع الكتاب الذي بدأ في تأليفه منذ انتهت قصة طارق ونادية فوق الحائط:

حمدي : عنوان الكتاب ؟. ما رأيك فيه ؟

سميرة : ولكنك لم تنته منه بعد ؟.

حمدي : هذا صحيح . ولكن العنوان احيانا يوحي بالاتجاه . اني لا اريد عنوانا علميا . ان الكتاب ليس كتاب علم .
سميرة : اعرف . انه كتاب حلم لا علم .
حمدي : بالضبط . الحلم الذي يسبق العلم . انا لست بعالم . طارق هو العالم . كان عالما حقيقيا . وكان مشروعه ولا شك قائما — كما امكنني ان افهم — على اسس علمية : الطاقة واستنباطاتهـــا وتطبيقاتها على اوسع نطاق . لكنني انا هنا امهد لطارق . لان طارق سوف يعـــود .
سميرة : سوف يعـــود ؟
حمدي : ليس طارق بالذات . علماء من امثاله . ولكنه عندما يعود يجب ان يجد الدنيا كلها مستعدة لمعاونته . يجب ان تكون الدنيا كلها قد التهب خيالها التهابا ، وعاشت في هذا الحلم بكل جوارحها .
سميرة : (تشير الى المكتبة) كما عاشت في هذه القصص .
حمدي : نعم . قصص ويلز وجول فيرن وغيرهما عن الرحلة الى الكواكب والصواريخ وسفن الفضاء . كل هذه القصص غمرت الدنيا في الخيال والحلم ، فكان من السهل بعد ذلك الانتقال الى العلم .. الـــى الواقـــع .

وهكذا تنتهي « الطعام لكل فم » بحل التناقضات المفتعلة بين العلم والفن ، بين العقل والقلب ، بين الفكر والعمل ، وذلك بأن تصور الحكيم هذه الظواهر جميعها في قالبها النسبي واطارها التاريخي . كذلك لم ينطلق في رؤية المرحلة المعاصرة التي يجتازها الانسان الحديث من زاوية الحضارة الغربية ، وانما من زاوية المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها في الشرق العربي . وبالتالي فان دلالة « العلم » في بناء حضارتنا تختلف عن دلالته في انهيـــار حضارتهم .

بين « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » مسافة فكرية طويلة . فالاولى تنظر الى العلم نظرة يشوبها ألفزع من الغد ، بينما الاخرى ترى على العكس أن العلم هو مخلص البشرية ومنقذها الوحيد من مشكلة البشـــر الازلية : الجوع . على ان المسرحيتين كليهما تتكاملان في دلالة فكرية واحدة ، هي التصور المثالي لمشكلات الانسان : اذ تقول « رحلة الى الغد » بفظاظة ما يمكن أن يؤدي اليه العلم من برود وجمود في حياتنا اليومية ، في حدود أن العلم مجموعة من انابيب الاختبار بين جدران صمـــاء هي المعمل . وتأتـــي « الطعام لكل فم » لتقول ان هذا العلم المعملي يمكن أن يزيد خيرات الحيـــاة

ويقضي على مشكلة الجوع . هذا منهج مثالي في الفلسفة ، يتجاهل المعنـى الاجتماعي للعلم ، اي انه يغفل العلم كمنهج في التفكير الاجتماعي . والمنهج العلمي في الفكر الاجتماعي يستضيء بالخريطة الطبقية للمجتمع والعالـم بأسره ، ويبدأ في حل مشكلة الجوع انطلاقا من الارض الاجتماعية وطبيعتها لا من بين جدران المعمل . فلربما ينجح العلم المعملي في الاستفادة من خيـرات الطبيعة وزيادتها ، ولكن البناء الطبقـي للمجتمع الانسانـي سيتيح للقلة ان تستأثر بهذه الخيرات ومن ثم تتحكم في الكثرة، حتى اذا اقتضى الامر ان تلقي هذه القلة بخيرات الطبيعة في البحر ، كما يحدث بالفعل في بعض اقطـار العالم . أما المنهج العلمي فيدرس المجتمع الانساني ويحلله طبقيا ويستفيد من العلم المعملي ، ومن بقية العلوم الانسانية حتى يصل الى الحلول الجذريـة الواقعية الثورية ، بدلا من الحلول الخيالية التي تتراءى لدى بعض الحالمين، كما هو الحال عند بطل « الطعام لكل فم » .

***

واذا كانت هذه المسرحية قد حلت نسبيا مشكلة التناقض بين العقـل والقلب أو بين العلم والفن ، فان مسرحية « شمس النهار » التي صدرت عام ١٩٦٤ قد حلت هي الاخرى ــ نسبيا أيضا ــ الطرف الاخر من المعادلـة : مشكلة التناقض بين الفكر والعمل . وهي مسرحيـة تعتمد على البنـاء الاسطوري ، ولكنها ايضا تعتمـد على ما يمكن تسميته بالقالب التعليمي الذي يسهل ملاحظته ــ كما يقول الحكيم نفسه ــ في كليلة ودمنة ، وحكايـات لافونتين ، وبعض مسرحيات بريخت كمسرحية بادن التعليمية .

وتبدأ المسرحية بموقف واضح ومحدد للاميرة شمس النهار التي رفضت الزواج من جميع الذين تقدموا لها من الامراء والكبراء والعظماء ، وارتضت أن تخطب لانسان بسيط هو « قمر الزمان » الذي اشترط أن يعيشا معا فترة من الزمن قبل الزواج ، يرتادان خلالها فيافي الحياة ومفازاتها . وقبلت الاميرة هذا الشرط الغريب لانها توسمت في « قمر » انه سيحقق لها مبتغاها مـن الاحلام . وفي مكان ما يطل على المدينة من بعيد ، عاشا معا حياة بدائية قوامها العمل الشاق المضني. وفي هذا المكان يلتقيان مصادفة باثنين من رعايا أمير آخرهما ملاحظ الخزانة ومساعده وقد سرقا كيسا ضخما من المال .وتحدثهما شمس عن «جواهر» لا يتحلى بها الناس من الخارج ، فيتساءل الملاحـظ دهشا :

الملاحظ : ماذا تقول !؟.

شمس : الجواهر التي تحملها في الداخـل .

الملاحظ : في الداخل ؟!.

المساعد : ايوجد جواهر تلبس في الداخل ؟!.

الملاحظ : اسألهم ياأخي!.

المساعد : هذا شيء لم يسمع به أحد .

الملاحظ : وما فائدة هذه الجواهر التي تلبس من الداخلولا يراها احد؟!

شمس : يراها صاحبها وتضيء نفسه .

الملاحظ : فقط ؟

شمس : ويراها المقدرون لها ، وتضيء نفوسهم !..

المساعد : كل هذا من الداخل ؟!..

شمس : نعم .

فاذا استطردت شمس بأن الصدأ او القذر والغبار متراكم علـــى «الجوهرة» فهي كابية خابية لا تضيء ، اكمل قمر : « .. وما أن تردوا هـــذا المال الى مكانه ، حتى تشعروا بالضوء قد شع في داخلكم » .

بهذه النقطة تبدأ المرحلة الجديدة من تطور المسرحية ، اذ تعود شمس النهار وقمر الزمان بالرجلين الى أميرهما . وهناك تدور الاحداث المثيرة التي نعرف منها أن الامير يرغب في الزواج من شمس النهار التي رفضت الجميع . وهو لا يعلم ان شمس النهار امامه بلحمها ودمها ، وان كانتفي ثياب خشنة لرجل بسيط . فاذا علم حقيقة الامر ، ارتضى ان يهجر الامارة ، ويخرج معها الى رحاب الحياة فيصلان مع قمر الى ذلك المكان البعيد المطل على اسوار المدينة . حينذاك يرى اشباحا كالبشر ، عجفاء من الجوع ، تمد ايديها في ضراعة وابتهال .ويجري هذا الحوار بين شمس والامير :

شمس : هل بقـــى في جرابك شيء من الخبز ؟

الامير : « يفتش في جرابه » نعم ...

شمس : اخرجه وضعه في تلك الايدي .

الامير :لكن...

شمس : نفذ ما اقول لك .

الامير : « ينفذ » هاأنذا افعل ..

شمس : انظر الان ما سيكون !..

الامير : عجبا .. عجبا .. بداوا يتحركون .. الايدي اخذت تضع الخبز في الافواه .. انهم يأكلون .. انهم يأكلون .. انهم يسيرون .. لقد فك السحر فعلا .. فك السحر عن القرية ..

وتتبلور — منثم — تجربة الامير في ان السائر على قدميه يرى اشياء، والراكب لا يرى شيئا . الا ان ما يتبلور اكثر فأكثر هو « جوهر » المسرحية او عقدتها . ذلك ان شمس تجد نفسها فجأة في موقع لا تحسد عليه ، بين رجلين : احدهما صنعها ، هو قمر ، والاخر صنعته ، وهو الامير . من هذه الزاوية تتحول احداث المسرحية الى صراع مرير بين الرجلين من ناحية ، وبين شمس ونفسها من ناحية اخرى . ان قمر يؤكد في يأس « نحن فعلا نحب مخلوقاتنا ، ولا نحمل لخالقينا الا التقدير » مشيرا بذلك الى شكه في أن تكون شمس قد احبت الامير وهجرته هو . ويحتدم الصراع لدرجة يختلط فيها الامر على المؤلف ، فيلجأ الى حله بخاتمتين مغايرتين لبعضهما البعض . الخاتمة الاولى يعود فيها الامير حمدان الى وطنه ممثلا تعاليم شمس النهار وتجربتها معه ، يعود ليصلح هذا الوطن اصلاحا جذريا ، يعود لا ليصبح أميرا ، ولكن ليصبح عاملا . عندئذ تتحدد الخاتمة بأن ينصح قمر شمسا ان تسلك نفس طريق حمدان ، ان تعود الى بلدها وتعمل على اصلاحه ، فاذا تساءلت شمس عما اذا كان هذا ممكنا بمفردها ، اجاب قمر « نعم .. بمفردك .. شعبك محتاج اليك .. ولن يقبل تغييرا واصلاحا الا منك وحدك ، النابتة منه ، الناشئة فيه .. »

وعند اخراج المسرحية على المسرح القومي ، استجاب المؤلف للظاهرة المسرحية في تكاملها فغير من « شكل » الخاتمة بأن تنبهت شمس الى ان حبها الحقيقي ينبض باسم الرجل الذي صنعها . حينذاك تذكر الامير بقوله انه يحمل جزءا من روحها ، وهذا يقتضي ان يكون على الدوام ، ثائرا مصلحا . فيقول حمدان :

الامير : اعرف جيدا ما احمل « نحاة بعنف » ولكن هذا الرجل ماذا يحمل منك ؟!

شمس : هو الذي صنعني

قمر : وهي التي صنعت في قلبي الحب

شمس : نعم كل منا صنع الاخر . كل منا صانع ومصنوع ، خالق ومخلوق، في نفس الوقت . لذلك كان اندماجنا كاملا .

ولا يطول الحوار حتى يقتنع الامير بصدق قولها فيتمتم في صوت خافت

« الشعب في بلدك يا شمس النهار يقدسك تقديسا ، لانك تركت قصرك واخترت شخصا بسيطا من الناس . وسترين بعينك كيف يلتف حولكما الشعب عندما تدخلان معا المدينة » ويخرج حزينا ، ويترك شمس وقمر وقد تلاصقا ، واخذا يشيعانه بانظارهما .. الى ان يختفي ، ويهبط الستار وهما يتلاصقان .

ولا شك ان الخاتمتين تختلفان من حيث الشكل اختلافا كبيرا . فالخاتمة الاولى حيث يذهب كل الى حاله ، دون ان يلتقي الحبيبان عند اسدال الستار ، اقرب الى روح الفن الذي يشحن نفسية المتلقي بنار القلق . اما الخاتمة الثانية فهي تستجيب لروح الحدوتة التي تجمع الاحباء في تبات ونبات . الاولى استجابة للاعماق الغائرة في الوجدان ، والاخيرة استجابة عابرة للحظة الراهنة . ولكن هذه الخاتمة لم تغير قط من جوهر المسرحية . هذا الجوهر الذي يحل الطرف الاخر من المعادلة : التناقض بين الفكر والعمل . ان شمس النهار ليست شهرزاد الجديدة التي قامت في حياتها بدور مزدوج : طوعت الفكرة المحلقة في اجواء الحلم لمستلزمات العمل الواقعي المجسد في شخصية « قمر » فكان هذا الرجل البسيط هو « صانعها » . وتمكنت بمزج الفكر بالعمل من « تغيير » الامير حمدان ، الرجل الذي كان هو الاخر يبحث عن فكرة مطلقة تدعى « شمس النهار » فراح يحققها عمليا في اصلاح وطنه اصلاحا ثوريا . لقد امست شمس النهار فكرا وعملا في آن . كذلك امسى قمر . لم يعد طاقة قادرة على العمل فحسب ، بل طاقة قادرة على الحب ايضا . اخيرا ، اخيرا جدا ، التحم العقل بالقلب ، والفكر بالعمل .. وكانت النتيجة هي « الثورة » في وطن شمس ووطن حمدان على السواء .

تلك هي النتيجة التي توصل اليها توفيق الحكيم بعد كفاح مرير ومعاناة هائلة : ليس العقل عقلا مطلقا ، ولا القلب قلبا مطلقا ، كلاهما ظاهرة نسبية لها اطارها التاريخي ودلالتها الاجتماعية . وهما لا يتفاعلان مع بعضهما البعض في حركة دائرية اقرب الى سكون النظام التعادلي ، وانما هما في صراع دائب مستمر لا يكف عن التجاوز الجدلي الى امام . وهكذا لا يصبح الفكر في واد والعمل في واد اخر ، بل ان العلاقة بينهما تصبح علاقة دينامية متطورة ، تنتقل بالظاهرة المشتركة من البساطة الى التركيب ، الى الاكثر تركيبا في مستوى كيفي جديد .

***

وما ان اطمأن الفنان صاحب هذه الرؤية الثورية الى سلامة النتائج

التي توصل اليها حتى راح يحاول تطبيقها على الواقع اليومي للشعب ، والمجتمع . من هنا كان الفصلان التمثيليان « رحلة صيد » و « رحلة قطار » من بواكير هذه التطبيقات التي تخلو من روعة الكشف حقا ، ولكنها تمتلىء بكثافة الواقع الحي المتطور . على اننا نلاحظ ان الحكيم لا يطبق رؤياه على الواقع كتطبيق المعادلات النظرية على تجارب المعمل . وانما هو يصنع شيئا قريبا من « الاحتكاك » بين الواقع والرؤيا ، فلعل الشرارة الوليدة تخلق ذلك التوهج الجديد بكل ما يعنيه من اضافات العمل الى الفكر .

يعتمد توفيق الحكيم في « رحلة صيد » على نفس الحيلة الفنية التي استخدمها في «رحلة الى الغد» حين كان احد السجينين يستحضر صورة زوجته في خياله فتتراءى له كائنا حيا مجسما وكأنها على شاشة سينما . وقد طور هذه الحيلة في « الطعام لكل فم » فجعل منها ما يشبه خيال الظل . واذا كانت هذه الحيلة تشكل منظرا سريعا في المسرحية الاولى ، وجزءا كبيرا من المسرحية الثانية ، فانها هنا في « رحلة صيد » هي قوام الفصل التمثيلي كله . ويضعنا الحكيم في قلب المشكلة ، او في بؤرة الحدث مباشرة . نحن امام رجل مجهول يقوم بالصيد في احدى الغابات ، ومن بعيد يصلنا زئير اسد خافت . وتتوالى تلك الصور السينمائية القريبة من خيال الظل ، وكأنها شريط من اللاوعي ينساب في مخيلة الرجل بلا ضابط . او هكذا يبدو من الخارج ، اذ يبدو أن ثمة خيطا يربط بين هذه الصور غير المتآلفة . ان الوجه الاول الذي يحاورنا مع الرجل ، وجه فلسفي يقول ان الايمان شيء ضروري فيعلق الرجل بأن الايمان شيء بشري . هكذا لم يعد هناك شيء مطلق اسمه « الايمان » كما كان الامر في « شهرزاد » . ولم يعد الانسان خارج الزمان والمكان كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الفضاء الاسطوري ، وانما اصبح الانسان « تجربة بشرية » ، اصبح كائنا حيا « في موقف ». والانسان في موقف ، هو بطل « رحلة صيد » فما ان يقول له الوجه الميت ، انه يشعر بالراحة في الموت ، حتى يتحفز الى معارضته بأنه يشعر بتعب،بالتعب المقبل ، بمعاودة الكفاح « كفاحي مستمر .. لان العلم مستمر » . وهو فهم جديد للانسان ، والعلم ، والحياة يتجاوز به الفنان اسوار رحلته السابقة الى الغد . ذلك ان « الشك والحيرة ، والاثبات والانكار .. صيحات للعقل لا بد منها .. لكن القلب ينبض في الداخل .. من تلقاء نفسه » فقد ذابت الفواصل بين العقل والقلب ، كما انهارت الحواجز بين الفكر والعمل . يحتج وجه الزوجة المتوفاة بأنه لم يعد يتذكرها فيجيب بأن العمل أصبح شاغله

الاكبر . فاذا استأنفت الاحتجاج بأنها كانت يوما « منتهى » امله أجابها مرة ثانية « منتهى ؟! ايمكن ان يكون هناك منتهى .. ونحن على قيد الحياة ؟! » لم تعد الحياة هـــي ذلك الكون الصامة والطبيعة الخرساء التـــي أصابت شهريار بجنون الرحيل محاكيا سندباد شهرزاد . لقد اصبحت الحياة هي « العمل » الذي بشرت به شهرزاد الجديدة : شمس النهار .

ونصادف وجها ثالثا يذكره بالسعادة فيقول : اني سعيد طبعا .. لا استطيع القول اني تعس . ولكن هناك مع ذلك شيء « شيء يجعلني لا اهدأ .. يجعلنا لا نهدأ .. نحن في رحلة صيد مستمرة » . ولعل هذه العبارة هي « ضربة المعلم » الحقيقية في كشف اسرار الموقف ، اذ لا يسدل الستار حتى نسمع اصواتا تملأ الغابة بصراخ من يستغيث ، اصواتا تؤكد ان « الدكتور في فم الاسد » . اي مفارقة تنضح بالمرارة جسدها الحكيم في هذا الموقـــف المثير ؟ ان من يتخذ شعاره « نحن في رحلة صيد مستمرة » هو بالتحديد « في فم الاسد » ! ولا تلبث الوجوه المتناثرة ان تتوحد في وجه واحد كبير ، ولا تلبث التساؤلات المبعثرة ان تتجمع في علامة استفهام كبيرة واحدة . وتنجـــاب الغشاوة عن عيوننا لنفهم ان الفنان هجر الشكل الذهني المجرد ، واقترب من البناء التجسيدي المبسط لانه في نفس الوقت نزل من القمة الفكريـــة للجبل ، وامتزج بالتجربة الانسانية عند السفح ، عند تخوم الواقع البشـــري وغناه اللامتناهي . فلا ريب ان ذوبان التناقض الفعلي بين العقل والقلب ، وبين الفكر والعمل ، يؤدي بنا الى ان نكتشف بعمق ووعي نافذين التناقضات الحقيقية في واقعنا الثوري المعاصر . ليس هذا الطبيب الذي يتغنى بأننا في رحلة صيد مستمرة وهو في فم الاسد الا انساننا الجديد المغلل بالاف القيود التي تثقل كاهله بالرغبة في الاستسلام او في اضافة قيود جديدة . وتوفيـــق الحكيم عندما يناقش وضعية هذا الانسان الجديد ، يستشعر حقا بضراوة المعركة في غابة تحاول بناء الاشتراكية . انه يستمع معنا الـــى اصـــوات الاستغاثة ، ولكنه يركز الاضواء كلها على « فم الاسد » ، على « الغابة » . وهو يشاهد معنا محاولات الانقاذ ، ولكنه يفتح العدسة جيدا على تلـــك « الوجوه » التي تزاحم الحياة بـــ « الانا » دون ان تفكر لحظة واحدة فـــي « نحـــن » .

توفيق الحكيم يدرك عظمة التحول التاريخي في مجتمعنا الى الاشتراكية، ولكنه « يجسم » لنا الصعاب الهائلة التي تواجه هذا التحول من خلال الغابة التي ورثناها عبر الاف السنين . هو لا يناقش التفاصيل ، ولكنه يشير فقط الى فداحة الثمن الذي ندفعه اذا كنا ما نزال في رحلة صيد مستمرة ونحن

في فم الاسد . وقد استمعنا معا الى اصوات الاستغاثة من هول الاخطار التي تتهددنا : واستمعنا اليه وهو يناقش وجوهنا السلبية ، وبطولتنا الايجابية على السواء . بقي امامنا أن نستمع معه واليه وهو « يجسم » الجانب الاخر من المعركة ، الجانب القائد لها . اي انه ، وحتى تصبح الصورة كاملة ، لا سبيل الى الاكتفاء بالتقييم الفني لدور « المشاركين » في المعركة من القاعدة ، بل لابد من تقييم الادوار القيادية ايضا . وهي القضية التي عرضت لها المسرحية ذات الفصل الواحد « رحلة قطار » .

ولا ريب ان ثورتنا ـــ ككل ثورة ـــ قد تعرضت منذ بدايتها لاخطار عديده من الداخل والخارج ، ولا ريب ايضا ان التكوين الايديولوجي للقيادة الثورية لم يكن على درجة واحدة من التجانس وان كان هناك الحد الادنى من الاتفاق حول الارض المشتركة التي انبثقت عنها الثورة . غير ان هذه الثورة بارضها المشتركة لم تتعرض لاخطار كما تعرضت بعد انعاطفها التاريخي نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية ، هذا الانعطاف الذي نؤرخ له بقرارات يوليو ١٩٦١ لقد تضاعفت منذ ذلك اليوم ، اخطار الداخل والخارج ، واضيف عنصر جديد هو ان ذلك « الحد الادنى » من الاتفاق القيادي لم يعد قادرا على ان يكون « ارضا مشتركة » تحمي الثورة من غائلة التناقضات الجديدة التي تجاوزت مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية الى مرحلة الثورة الاشتراكية . وقد اختار توفيق الحكيم احدى هذه اللحظات التاريخية الحرجة ، اللحظة التي يتقرر فيها مصير ثورة ومسارها ، لكي تكون نقطة البدء في النسيج الدرامي لمسرحيته القصيرة « رحلة قطار » . كان الفنان يقترب رويدا رويدا من واقعه المرئي المباشر . وكلما اقترب من هذا الواقع مبتعدا عن عالم الطاقات الفكرية المجردة ؛ اقترب في نفس الوقت من التجسيدات الدرامية العميقة الاثر مبتعدا عن التقريرية والمباشرة .

وتبدا « رحلة قطار » عندما يوقف سائق القطار عن السير لان الاشارة الضوئية التي تسمح له بالاستمرار في السير لا تأذن له بوضوح الرؤية ، فهو يراها « خضراء » والوقاد يراها « حمراء » اي انه هو يراها تأذن له بالمسير . بينما الوقاد يرى الامر يستوجب التوقف . واذا كان السائق ارتضى التوقف مؤقتا ، فلكي يسأل الجماهير التي ارتضت ان تركب معه القطار منذ البداية . وتنشطر اراء « الركاب » الى قسمين واضحين : احدهما يوافق السائق على ان الاشارة خضراء وينبغي له الاستمرار في قيادة القطار والفريق الاخر يوافق الوقاد على ان الاشارة حمراء ، وينبغي التوقف تماما . وبين الفريقين من يراها لا هي خضراء ولا هي حمراء ، وانما هي صفراء «كالكركم»

ولكن من يراها هكذا قلة نادرة لا يقيم لها الوقاد والسائق والجماهير اي وزن. لذلك تنحصر المناقشة بين الاخضر والاحمر . وينزل الركاب جميعا للاشتراك في المناقشة المثيرة . ويستغل الفنان الذكي هذه الفرصة ليختبر تأملاته الفكرية في هذه الامواج البشرية غير المتجانسة . ان احد كبار رجال الاعمال يدخل في حوار مع فنان يشتغل بالموسيقى محتجا بأنه لا يستطيع ان ينتظر لان اعماله لا تنتظر ، بينما الموسيقى في امكانها الإنتظار . فاذا اجاب الموسيقي بـــأن ظروفه دقيقة لانه سيتزوج غدا ، استأنف رجل الاعمال حديثه قائلا انه هو ايضا سيطلق زوجته في نفس الوقت لا لانها لم تنجب اولادا بل لانها تريـــد انجاب الاولاد وهو لا يريد . ويعجب الموسيقـــي من ان الرجل الذي يصنع « شخاشيخ الاطفال » لا يمقت شيئا كالاطفال ، بينما لا يريد الزواج الا لانجاب الاطفال . ان الحكيـــم بذكاء شديد وحساسية غاية في الرهافة والشفافيـــة يعكس الانقسام الاكبر حول الاخضر والاحمر، على ادق جزئيات الحياة اليومية في الواقع البشري . فليس الاختلاف حول لون الاشارة الضوئية اختلافا فـــي مشكلة عابرة ومؤقتة ، وليس انعكاسا لاختلاف قوة الابصار العيني عنـــد هذا او ذاك ، وانما هو اختلاف جذري في الاساس ، اختلاف في «وجهة النظر» الى الاشياء ، واختلاف ايضا في « المصلحة » التي يعبر عنها كل فرد ، وكل طبقـــة .

ولم يعد الامر عند الحكيم كما كان في الماضي نظاما « تعادليا » يستوجب الاتزان الشكلي والاتساق الالي ، وانما الامر في لحظات التاريخ الحاسمـــة يعبر عنه هذا الحوار :

السائق : مستحيل .. خطر الوقوف اشد من خطر السير .

الوقاد : وخطر السير اشد من خطر الوقوف .

ذلك انه اذا استمر القطار في الوقوف ، سوف يصل بعد دقائق قطـــار الاكسبرس ويسحقه امامه .

واذا كان موقف رجل الاعمال من مشكلة « الانتظار » قد عبر عن وجهة نظر تختلف مع وجهة نظر الموسيقي ، فان «المصلحة» تبلور موقفه اكثر فاكثر ، فيرى انه من الافضل ان يشتري هذا القطار « الخردة » لاحتيـــاج مصنعـــه الى «كذا طن حديد» في العام الواحد يحولها الى « شخاشيخ » . وبنفس المقدار من الاختلاف بين الرجال ، نلاحظ الاختلاف بين النساء ، فتتفضل احداهن التعاطف مع الموسيقي ، وتقع الاخرى في غرام رجل الاعمال. وهكذا

ينحت الفنان نماذجه من حركة الاحداث المحيطة بالموقف كله . الا ان الحكيم لا يخلق « انماطا » مركبة على نماذج مسبقة ، وانما هو يحرص على فردية شخصياته تفردا اصيــلا يستمد منه اعمق خلجــات الوعـــي البشري ولا وعيه معا . انه لا يجرؤ على التعميم من نتائج نمطية ، بل يحاول ان يحصل على الخط العام من ادق التفاصيل . فاذا كانت السيدة قد تعاطفت مع رجل الاعمال لثرائه ، فانها في نهاية الامر ليست « قالبا » مطابقا للاخر مطابقـــة حرفية . هي تختلف معه حول « المصير » من وجهة نظر مغايرة :

السيدة : يا للكارثة ؟ . . وهؤلاء الناس . هؤلاء الركاب . يجب ان ننبههم .

المالي : انت مجنونة ؟ اياك ان تفعلي . . انت لا تعرفين الجماهير ساعـــة الكارثة انهم ينقلبون الى وحوش

السيدة : لكـــن . .

المالي : سنكون نحن اول الضحايا . . اسكتي . . اسكتي . . ارجوك . . لا شأن لنـــا بشيء . .

السيدة : انهم يغنون ويرقصون ولا يدرون بما سيقع . .

المالي : هـــذا خير لهم .

الا ان السائق لا يعبأ بما يقوله الوقاد ، او ما يقوله النصف الاخر من القطار من امثال رجل الاعمال الكبير ، لا يعبأ بشيء مـــــن هذا لانه هو « المسؤول » الاول عما سيحدث ، ولانه ما يزال « القائد » ولانه — وهذا هو المهم — يرى السكة مفتوحة والاشارة خضراء ، ولا يبقى امامـــه الا ان يمسك بعجلة القيادة من جديد قائلا « الطريقة الوحيدة هي ان نسير ». ويستأنف القطار مسيره من جديد .

مرة اخرى يضع الحكيم الانسان في موقف . وتبدأ المسرحية من قلب الموقف ، بل ليست هناك بداية او نهاية ، وانما هناك موقف يختبر فيـــه الفنان طبيعة التجربة الانسانية . وانسان الحكيم في رحلته بالقطار ، ليس انسانا مريخيا مجهولا ، وانما هو انسان محدد شديد التحديد ، هو الانسان المصري المعاصر في قطار ثورته المجيدة . والتجربة لا تصدر عن خيـــــال ميتافيزيقي موغل في التجرد ، وانما هي تجربة شعب مع قيادته الثورية في اشد حالاتها تأزما . لم تعد الصراعات قاصرة على جماهير الركاب ، بـــل

امتدت التناقضات الى الجهاز القيادي للقطار . اي ان الفنان وضع يده على الظاهرة الثورية في لحظة احتدام التناقضات بين الجميع : اذا كانت السكة مقفلة وسار القطار فسوف ينقلب بمن فيه ، واذا وقف في مكانه فســـوف يجرفه الاكسبريس القادم وراءه بعد قليل . واختار الحكيم اللون الاخضر، اختار الحل الثوري ، وقرر السائق ان يسير القطار . ربما تصادفـــــه المتاعب فيما بعد ، ولكن يبقى له شرف استمرار الثورة ، فاذا اقبـــــل الاكسبريس حاملا الاجيال القادمة ، لم يسحق ولم يحطم ، وانما يبقى له شرف الامتداد الاكثر تطورا وازدهارا .

الفصل الحادي عشر
السلطة والحرية أو الانسان والنظام

من المحاور الرئيسية في مسرح توفيق الحكيم ، ذلك المحور الـذي تدور من حوله مشكلات العلاقة بين الانسان ونظام الحكم الذي يعيش في ظلاله ، او مشكلات العلاقة بين السلطة السياسية الحاكمة ، وحرية الفرد او المجتمــع المحكوم . ولا شك ان هذا المحور قد دارت حوله منذ القديم معظم الفلسفات والمذاهب بحيث يصعب على الادب والفن ان يقدما شيئا جديدا في هذا المضمار . فربما كانت المعرفة الفنية هي اقل مستويـــات المعرفة طموحا الى تفصيل الفكر والرأي ، لان الفكر السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والفلسفي اكثر منها قدرة على هذا التفصيــل . ولعل علاقة الفن بالفكر تبدأ من هذه النقطة على وجه التحديد . يبدأ الفن من العام في الفكر الى الخاص في الحياة ، فيكتسب صورته النوعية المستقلة كيفيا عن بقية اشكال الفكر .

وعندما يسود الفكر على بعض الاعمال الكبرى لسارتر او اليوت او بيكيت ، فان سيادته لا تعني ان هذه الاعمال قد تحولت من الفن الى الفكر، وانما تعني ان التجربة الشخصية التي يعانيها الفنان هي التجربة الفكرية، وهذه التجربة ليست الا عنصرا واحدا من العناصر العديدة التي يتكون منها العمل الفني . فاذا ما تكامل العمل الادبي فنيا لم يعد عملا فكريا محضـــا قادرا على تقديم هذا الاتجاه او ذاك من اتجاهات الفلسفة تقديما علميا مفصلا . وانمـــا نحن نلجأ في هذه الحال الى الكتـــب النظرية للفنان — ان وجدت — لنستقـــي اهم السمـــات التفصيلية لمذهبه في الفكر . ذلـــك ان المعرفة الفنية لا يعنيها الفكر لذاته ، وانما لعلاقته بالتجربة الانسانيــــة

الحية . وهي لذلك فقيرة اشد الفقر في اعطاء صورة فكرية مفصلة لما يدور في ذهن ا ان ، بينما هي شديدة الغنى والثراء في اعطاء صورة مفصلة لما يدور في عقله ووجدانـــه وواقعه وتكوينه ، في آن واحد . اي في شكـــل معقد ندعوه بالرؤيا التي تتجمع في بؤرتها هذه الاشعة كلها . ونحن حين نستخلص الشعاع الفكري من مسرح فنان كتوفيق الحكيم ، فاننا لا نعزله عن رؤياه الفنية ككل . لهذا كان لابد لنا من التعرف على الارض الفكرية التي يسير عليها هذا الفنان من خلال ما كتب من اعمال نظرية كرس لها هذا الكتاب قسمه الاول . وفيه نتبين ان مشكلة الحكم في حياة الحكيم من اهم المحاور التـــي يدور حولها ادبه بشكل عام ، ومسرحه بشكل خاص . انه في تلك الكتابات مثال المفكر الليبرالي الذي يتصور ملكوت الحرية في النظـــام الديمقراطي الغربي ، هذا هو الخط الفكري العام الذي ينطلق منه الفنان الى ما تضيفـــه الحياة من دقائق وتفاصيل في اطارها النوعي الخاص ، وهو الاطار الذي نستشرف افاقه في ثلاثة اعمال هامة كتبها الحكيم .

وربما كانت « براكسا » هي اولى مسرحياته التي ناقشت هـــذه القضية ، وان كانت طبعتها الاولى التي صدرت عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول لم تكن بها التكملة التي صدرت في الطبعة الثانية عام ١٩٦٠ حيث بلغـــت المسرحية ستة فصول .

والمسرحية مأخوذة من حيث الاطار العام ، عن كوميديا اريستوفانيس « اجتماع النساء » . الا ان الحكيم قد غير في احداث المسرحية ومغزاها الشامل ما يجعل منها عملا قائما بذاته يناقش احدى المشكلات المصرية لحما ودما . وبالرغم من ان المسرحية في اصلها اليوناني كانت اشد اغراء للحكيم لانه يلتقي مع كاتبها في الموقف من قضية المرأة ، الا انه كان حريصا على معالجة القضية الاكثر شمولا بحيث تخرج مسرحيته من دائرة الاقتباس او التقليد الى دائرة التأثر المشروع . فقد عامل الحكيم الكوميديا اليونانية وكأنه يعامل اسطورة قديمة وما يستدعيه ذلك من تحرر كامل في معالجة الاسطورة كمادة خام ، له مطلق الحق والحرية في اعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يعن له من هموم العصر الذي يعيش فيه . لقد توقف اريستوفانيس عند حدود السخرية من المرأة التي ارادت ان تحكم ، اما الحكيم فقد اراد أن يسخر من طريقة الحكم التي استخدمتها المرأة كما استخدمها الرجـــل عـــلى السواء .

والحكيم في هذا المحور الجديد لا يهجر البناء الرمزي الذي تعرفنا عليه فيما سبق من اعمال تتسم بالتجريد وتجربة الذهن . ولكنه يحاول ان يكون

اكثر قربا من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة . كتلك القضايا التي لامسناها في النصف الثاني من محور العقل والقلب ، اي الجزء التطبيقي الخاص بالفكر والعمل . ان قضية الانسان والنظام اشبه ما تكون بالقضايا التطبيقية ، وان احتوت على النظرية والتطبيق في مركب واحد .

وتبدأ المسرحية بأن تستولي براكسا زوجة القاضي بلبروس على السلطة في اثينا فتمنح جميع رعيتها حريتهم في القول والعمل ، ولكنها في ذلك الوقت صريعة الغرام في حبها للقائد هيرونيموس وقد استطاع ان يستولي على قلبها وسلطتها معا . لذلك يأمر بسجن الفيلسوف ابقراط الذي لا يعجبه الحال . ولا يلبث هيرونيموس ان يدفع براكسا الى السجن نفسه بتهمة الاتفاق مع الفيلسوف على قلب نظام الحكم . ولكن الاحوال سرعان ما تتغير ويتدهور هيرونيموس لهزيمة جيشه امام الاعداء . ويعلن القائد المهزوم عزمه على الانتحار فتنكر براكسا عليه ذلك وتقترح الموافقة على رأي ابقراط القديم بأن يحكم ثلاثتهم بدلا من الانفراد بالسلطة . ويتطور الاقتراح الى تزييف « ملك » على البلاد يختارونه انسانا مغفلا يرضى بأن يكون لافتة من الخارج ويدعهم يتحكمون هم في كل صغيرة وكبيرة . ويقع اختيارهم على بلبروس زوج براكسا . ويتم تتويجه بالفعل ، ولكنه يعلم من كاتمة سر الملكة السابقة ان زوجته كانت عشيقة لهيرونيموس ، ومن ثم يأمر بسجن الزوجة والقائد والفيلسوف . فاذا اقبل يوم المحاكمة وحاول الوزير كريميس ان يستثير الشعب ضد المتهمين الثلاثة ، نجحت براكسا وهيرونيموس وابقراط في استثارة الشعب ضده هو ، وضد الملك بلبروس لما يقومان به ، هما واعوانهما ، من اعمال السلب والنهب . وتنتهي المسرحية بأمواج هادرة من الجماهير في طريقها الصاخب الى قصر الدولة تهتف « فليحيى الشعب . . فليحيى الشعب » .

ولعله من المفيد ان نقول ان هذه المسرحية كتبت في ظل المناخ الذي هيأته بداية الحرب العالمية الثانية . هذا المناخ المعقد الذي خلقته ظروف انهيار الديمقراطية في العالم الغربي على يدي النازيين والفاشست . ان القضية كانت على درجة ما من الوضوح عند الانسان الغربي اذ هو يحارب الغول الدكتاتوري القادم من ايطاليا والمانيا ، متحصنا بتراث ضخم من تقاليد الحرية العميقة الجذور في باطن الحضارة الغربية . لذلك كانت الهتلرية والموسولينية على السواء في مأزق حرج ، لان « الروح الاوربية » التي يقوم بينها وبينهما الحوار تملك من الخصائص والسمات ما يجعل من النازية والفاشية امرا طارئا غريبا سرعان ما يزول . هذه الروح ليست

تجريدا ميتافيزيقيا ، وانما هــي الحصيلة الفكرية التي كسبها الانسان الاوربي في معارك تاريخية طويلة مع اعداء الحضارة . لذلك اقول ان المشكلة كانت واضحة بحيث ضمت الجبهــة المعاديــة للنازي من اقصى اليمين الكاثوليكي الى اقصى اليسار الشيوعــي ، لا على مستوى البلد الواحد فحسب كما حدث في فرنسا ، وانما على النطاق العالمي حين اقيمت الجبهة بين الاتحاد السوفياتي والحلفاء .

اما في بلادنا فالامر يختلف كثيرا لان ميراثنا الضخم من التخلف الحضاري والتقاليد غير الديمقراطية في اسلوب الحكم ، حال دون الرؤية الواضحة عند قطاعات عريضة من جماهير شعبنا . حتى ان الرجعيــة المحلية استطاعت ان تجرف التيار الشعبي في بعض جزئياته وسمع روميل من يهتف مرحبا بقدومه . لماذا ؟ لان التناقضات الداخلية بلغت درجة عالية من التعقيد . فالكتيبة الغربية المناضلة ضد المحور ، تحتل في نفس الوقت بلادنا . اي ان اولئك الذين يتخذون موقفا تقدميا على الصعيد العالمي ، هم بأنفسهم الذين يستعمروننا . واذن فمطلوب منا ان « نتحالف » مع قاهرينا . ومن ناحيــة اخرى كانت الحكومة ذات الحزب الممثل لقطاع عريض من شعبنا ، قد وصلت الــى مرحلة التهادن الشهيرة بمعاهدة ١٩٣٦ . وبمجرد ان حققت هذه الغاية اطاح بها العرش والاستعمار ، لتحل مكانها الحكومات الموالية لابشع قطاعات الرجعية . الا ان هذه الحكومات تعلي السلطة في وقــت حرج او ما يسمونه بلغة السياسيين « زمن الحرب » . واذن فمطلوب من الشعب الكادح ان « ينحني » لهذه الحكومات حتى يحقق التحالف بينها وبين « العالم الحر » خطا دفاعيا في منطقة من اكثر مناطق العالم حساسية .

وهكذا كان الشعب في موقع لا يحسد عليه ، بين حجري الرحى : القهــر الاستعماري ، والقهر الرجعــي المحلــي من ناحية ، والدفــاع عن « الديمقراطية » ضد المغول الهتلري من ناحية اخرى . وفي كثير من الاحيان لم تكن الصورة على هذه الدرجة من الوضوح ، لما عاناه الشعب المصري من غياب « الديمقراطية » على يدي الاستعمار والرجعية المحلية . وكثيرا ما فقد الاتجاه الثوري نتيجة لانعدام وضوح الرؤية ، فالتمس « الامل » في ثعلب الصحراء حينا ، وفي القمصان الخضراء احيانا . ولم تكن هــذه القمصان تعبيرا عن فاشية اصحابها او نازيتهم بقدر ما كانت تعبيرا متطرفا عن انعدام الوضوح الفكري للرؤية الوطنية .

عاش توفيق الحكيم في جحيم هذه الفوضى التي بلبلت الجميع ، قادة وشعبا . واحس ان معنى الديمقراطية سوف يضيع بين الاقتصار علــى

رؤية « الخارج » والاقتصار على رؤية « الداخل » . احس ان الاحتجاج بما يحدث خارج ديارنا من اعتداءات النازيـــة والفاشية على جوهـــــر الديمقراطية في ان نجند كل قوانا لمحاربة العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الوطنية والعمالة للاستعمار . كما احس بأن الاحتجاج بما يحدث داخل بلادنا من اعتداءات الرجعية على جوهـــــر الديمقراطية في ان نجند كل قوانا لمحاربة هذا العدو وحده ، هو نوع من الهروب قد ينحدر بنا الى هاوية الخيانة الانسانية ، والعمالة للمحور .

لذلك تقوم مسرحية الحكيم على هذه الجبهة الثنائية في النضال الوطني ضد الغزاة ، والنضال الاجتماعي ضد الطغاة ، بحيث يحقق الشعـــــب مفهوما ديمقراطيا سليما اذا ما اعتلى هو بنفسه عرش السلطة .ومسرحية براكسا في تقديري هي « عملية » اسقاط — لا اقول حرفية — لما كان يضطرم به الواقع المصري المعاصر للحكيم انذاك . وقد اتخذ منها موقف المفكـــر الليبرالي المكافح من اجل « تأصيـــــل » الديمقراطية في ارضنا ، لا مجرد استيرادها من الخارج كأية سلعة قابلة لان تكون مادة للمساومة بيننا وبين الاستعمار من جانب ، وبيننا وبين عملائه الحاكمين من جانب اخر . على يعنيه الحكيم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك من مسميات.
يعنيه الحكم بكلمة الديمقراطية والشعب والحكم وما الى ذلك منمسميات.
فربما كان لهذه الكلمات من المعاني ما يتعارض مع ما جاء عنها في المعاجم او على السنة الناس . وربما كان الفنان يعمد الى ذلك عمدا حتى يضع ايدينا على ما يزخر به الواقع من تناقضات وتشابك وتعقيد . وهو فـــي تحليله لهذه التناقضات وحله لهذا التشابك يتجاوز بنا مرحلة « الرصد » التاريخي ، الى مرحلة النبوءة . ولذلك قلت انه يقوم بعمية اسقاط للواقع، ولكن دون ان يتم ذلـــك بصورة حرفية . وانمـــــا هو يلجأ الى الفانتازيا والكاريكاتور والاسطورة ، ليقوم بمـــا هو اكثر من الرصد الفوتوغرافي ، ليقوم بما يرتفع الى مستوى التنبؤ . لهذا فان الحكيم لا يستخدم الرمـــز بمعنى الكناية ، وانما هو يستخدمه بمعنى الرؤيا المشعة الكثيفة التي تعادل الواقع الخارجي معادلة فنية ، معادلة تستلهم الواقع حقا ولكنها تبعد بنا كثيرا عن اسوار العادي والمرئي والمألوف ، وتقترب به من اسرار «الكون الفني » وما يتمتع به من خصائص مستقلة نوعا .

والمسرحيـــة تكاد ان تكون ثلاثة اجزاء ، بـــالرغم من اشتمـــالهـــا على ستة فصول . الجزء الاول يخص معنى الحرية عند براكسا ، والجزء الثاني يوضح هذا المعنى عند كل من هيرونيموس وابقراط وبلبروس ، والجزء

الثالث يصور هذه القضية بالنسبة للشعب .

يفتتح ابقراط الجزء الاول عند منتصف الفصل الثاني حين يوجـــه الحديث لبراكسا قائلا « لقد طلبت ان تمنحي السلطان ، كي ترضي الناس اجمعين » وهي توافقه على انها اذنت للناس كافة ان يقولوا ما يشاؤون ، ويفعلوا ما يريدون ولكنها تدهش لظاهرة مفاجئة هي ان الاحزاب بــدأت تظهر « بهذه الكثرة من كل جانب » . وبالتالي فانها تتناقض بمفومها هــذا للحرية المطلقة ، مع مفهوم القائد هيرونيموس الذي احس ان الحاكم لــن يستطيع اشباع الرغبات المتعارضة ، وتلبية الاحتياجات المتباينــة . انــه يدعو « حرية » براكسا بالفوضى ويدعو نفسه بالنظام الذي يقضي على الاحزاب جميعها من اجل « الوحدة الوطنية » . ويعتلي هيرونيموس عرش السلطة فيقول مطمئنا « الكل الان كأنه واحد !.. والشعب كأنه فرد » . وهكذا يبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، فاذا تساءل ابقراط الفيلسوف عمن يكون هذا الفرد الذي تتمثل فيه ارادة الامة ، اجابه هيرونيموس « نعم !.. هو أنا ، ولا شيء غيري أنا ، ولا ارادة الا ارادتي ، ولا يد الا يديوسأعطي الشعب بهذه اليد أخلد المجد !.. » ونفهم ان هذا المجد الذي يقصده القائد الحاكم هو المجد العسكـــري في انتصاره على اعداء الوطن ، انه مجد « البطولة » . ويعلن ابقراط رأيه في شجاعة وهو مغلول القدمين فيالزنزانة بأحد السجون ، ان الحرية كما فهمتها براكسا هي « الفوضى » وانها كما فهمها هيرونيموس هي « الهمجية » . فما الحل اذن ؟ الحل هو ذلـــك الحكم « الجماعي » الذي يضم براكسا وابقراط وهيرونيموس على مقعــد واحد ، تماما كما كانت « المعيشة المشتركة » في عودة الروح تضم الاسرة الواحدة في مكان واحد ، . يقول ابقراط « نعم ، نحن الثلاثة ، وثلاثتنا معا اسمنا المدنية .. هذا ما ينبغي ان يكون . يجب ان يسير احدنا الى جانب الاخر ، دون ان يطغى احدنا على الاخر » . وينتهي الفصل الثالث دون ان يوافق هيرونيموس على هذا الحل ، الى ان يطرق سمعه هدير الجيـــش المهزوم على ابواب المدينة .

ولست اشك لحظة في ان هذه الفصول الثلاثة ، كان من الممكـــن ان يضمها فصل واحد ، لو ان الحكيم كان اكثر تركيزا وكثافة . ولقد تعرضت المسرحية في هذه الفصول لهزال شديد فتفككت اوصالها ، وتثاقلت حركتها ، وتجمدت الشخصيات والاحداث والمواقف . ذلك ان التجربة الفنية تناثرت على افواه الشخصيات في مناظرات لا في حوار ، كما تنقلت بين الاحداث لا في صراع ، كذلك تدرجت مع المواقف لا في تطور . فليس شك ان الفنان

اراد في تلك الحقبة الهامة من تاريخنا ان يفرق لجماهيره بين الدعـوات الفوضوية الغارقة في احلام مثالية عن الحرية ، وبين الدعوات الدكتاتورية الغارقة في احلام النازية والفاشية . ثم اراد ان يقدم بديلا موضوعيا لهذه الازمة الطاحنة بين طرفي النقيض في ان تحكم الشعب « جبهة وطنية » — لا حكومة ائتلافية — تمثل مختلف الاتجاهات المتصارعة . الا ان الحكيم لم يمض بهذه الفكرة اللامعة في خط سيرها الى الامام ، فقد كان من الممكن ان تتطور هذه الجبهة الى ان تصبح مضمونا اجتماعيا للحرية . ولكن الفنـان — في المستوى الدرامي للمسرحية — لم يربط بين الاتجاهات الثلاثة والارض الاجتماعية التي يمثلونها . لهذا لم تتبلور الشخصيات بالرغم من نمطيتها في تجسيدات درامية حية . وخلت الاحـداث من حرارة الصراع والنبض ، وتخلت المواقف عما كان ينبغي لها ان تزخر به من دلالات . اي ان « الحلم الليبرالي » الذي يسيطر على مخيلة الحكيم فكريا ، هو الذي ساد على بنائه الفني ، فلم تكن التيارات السياسية تأصيلا لتيارات اجتماعية واضحة ، وانما بدت كاهواء تتصل بالمزاج الشخصي لامراة — كغيرها من النساء — وليس هيرونيموس الا دكتاتورا كغيره من القادة العسكريين الطغاة ، وليس الفيلسوف ابقراط الا مفكرا يجيد التأمل كغيره من رجال الفلسفة . اي ان نمطية هذه الشخصيات لا علاقة لها بالقضية المطروحة للبحث . ابقـراط « فيلسوف » حقا يجيد البحث عن الحـل النموذجي بعقله الراجـح . وهيرونيموس « قائد » حقا ، يجيد تنظيم الحكم تنظيما دكتاتوريا صارمـا . وبراكسا « امراة » حقا ، تمنح الجميع حريتهم عن طيب خاطر . جميعهـم « نماذج » نمطية ، ولكنها لا تلخص ابعاد القضية التي يناقشها الفنان ، او هي تلخص الابعاد التي تمكن فقط من رؤيتها . وذلك هو التناقض الفنـي الاكبر الذي تورط فيه الحكيم ، التناقض بين النمط والرمز . فلعل هـذه الانماط التي تعرفنا عليها كانت تستطيع ان تعبر عن نفسها تعبيرا حرا لو ان الفنان لم يلصق بها « مشكلة الحكم » ، لو انه اتاح لها فرصة التعبير عـن قضيـة ملائمة لبنيانها النفسي والذهني والاجتماعي .. تماما كما كان الامر عند اريستوفانيس في « اجتماع النساء » . غير ان الحكيم شاء ان يطرح قضية مغايرة ، اراد ان يوسع من دائرة التعبير الفني للشخصيات ، ولكن دون ان يوسع من التكوين الانساني لها ، حتى تستطيع ان تكون كفؤا لما عبأه في كيانها من مضامين .

لذلك قاربت المسرحية في هذا الجزء من ان تكون «مناقشات» سياسية لا صراعا دراميا حول قضية الانسان والنظام او السلطة والحرية . مناقشات

ربما تتفق مع المزاج النفسي لكل من براكسا وهيرونيموس وابقراط ، ولكنها لا تربط بينهم وبين « المصادر » الاولى للصراع ، المصادر التي بدونها لا يتم هذا الصراع ، علـــى أن ما ريب فيه هو ان الفنان تمكن من ان يضع ايدينــا بالرغم من الاخطاء الفنية الفادحة ، على هذه « الصورة » التي كانت تبدو لنا الامور من خلالها . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث جماعات فوضوية، كتلك التي عرفتها اوربـــا في القرن الماضي . وحقا نحن لن نجد في تاريخنا الحديث دكتاتوريات عسكرية كتلك التي عرفتها اوروبا في هذا القرن . ولكن الحكيم في واقع الامر كان يقف بنا على اعتاب « الرؤيا » او « النبوءة » كنذير لما يمكن ان يقع في المستقبل فهو يدفعنا الى رفض الحرية المطلقة ، ثم يدفعنا الى رفض الدكتاتورية المستبدة ، وذلك لكي يخرج بنا الى افاق ذلك الحل « المثالي » في ذلك الحين ، وهو اقامة تحالف مكين بين مختلف الاتجاهات؛ تحالف يدرأ العدوان الخارجي ، ويقينا من الطغيان الداخلـــي في آن . وهو حل مثالـــي ، لانه لا ينبع من ارض الواقع الحي الذي كان يغور بتناقضات مختلفـــة عما تصوره الحكيم انذاك ، ولكن يبقى له مع ذلك وقفته الى جانب الحرية ، والى جانب الجماعة ، مهما صدرت هذه الوقفة عن اضغاث الحلم الليبرالي العظيـــم .

ويبدأ الجزء الثاني من المسرحية ، بما يمكن تسميته بالحبكة الدرامية فى البناء الكلاسيكـــي . ذلك ان هزيمة الجيش خارج البلاد وضعـــــت هيرونيموس في مأزق شديد الحرج . وقد انكرت عليه براكسا ان يقضي على نفسه بالانتحار . وتتفتق اذهانهم عن فكرة جديدة هي ان يفرضوا على الوطن ملكا « مغفلا » يحكمون من وراء ظهره . ويقع اختيارهـــم علـــى « بلبروس » زوج براكســا الذي ضرب ارقاما قياسية في الغفلة عـــن زوجته العاشقة « ذلك الذي يلزمنا ، يجب ان يكون في قبضتنا ، وتحت تأثيرنا ؛ ولا يبرم شيئا الا بوحينا ، ولا يقدم علـــى قرار الا برأينا وارادتنا دون ان نظهر مع ذلك امام الناس ، او تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب » . ويعتلي بلبروس عرش السلطة ، وتزول غشاوة الغفلة عن عينيه فيعلم ما كان من امر زوجته مع القائد هيرونيموس عن طريق كاتمة سرها . واذن فلا بأس من السلب والنهب من جديد ، ولا بأس من القبض على الثالوث الحاكم من الخلف ، ويقول السجان لهيرونيموس « نعم . هذا عمل الملك بلبروس الان، هو وحاشيته واعوانهم والمقربون اليهم . الكل يسرق من مال الدولة والشعب يسرق بعضه بعضا والثراء من اي طريق هو هدف الجميع » . لقد فسد القادة ، افسدتهم الرشـوة ، وما من احد يسمع الان الا رنين الذهب . الدولة

تسير بمفردها ، كل ما فيها نهب لمن يستطيع ان يسبق غيره الى نهبها ، ويتساءل **هيرونيموس :**

هيرونيموس : يا للعجب !. اما من أحد مسؤول الان عن سلامة الدولة ؟

السجـــان :من يكون ؟ أهو بلبروس ؟ وكلنا يعرفه ؟ غارقا في عبثه ولهوه وحماقاته ، ام افراد الحاشية اللصوص ؟ أم قادة الشعب المرتشون ؟ ام الشعب الذي ركن الى الاهتمام بسفاسف الامور ، وسخافات الملاهي العامة التي يشغلونه بها من حين الى حـــين ؟.

ما اصدق هذه الكلمات على ما كانت عليه مصر بعد ابرام معاهـدة التهادن وبداية الحرب العالمية الثانية ؟ ما اصدقها من حيث انها كانت بناء آيلا للسقوط والانهيار ، ولكن ما اقساها على شعب آمن الحكيم يوما بانه لا ينام . بل ان خاتمة هذه المسرحية نفسها تثبت هذه الحقيقة في تكوين الشعب المصري . ولعل الخاتمة هي اروع مشاهد هذه المسرحية ، فهي من حيث الشكل « محاكمة » يجريها الوزير كريميس لبراكسا وهيرونيموس وابقراط ، ومن حيث المضمون هي « همزة الوصل » بين الانماط والرمز ، هي الربط الحي العميق بين الشخصيات والاحداث والمواقف ، وما تدل عليه في الواقع الاجتماعي المحيط بها . ولقد تجلت مهارة الحكيم الفنية حين جعل كريميس وهيرونيموس يتفقان على أن الشعب وحده هو « المخدوع »بالرغم من اختلافهما على من الذي خدعه ، وبالرغم من ان الخديعة — موضوع المحاكمة — هي خديعة بلبروس في زوجته براكسا . كما تجلت اعمال الحكيم الفكرية حين تنبهت الى لسان كريميس وهو يدين براكسا لانها منحت الشعب « حرياته في تقديم مطالب تناقض بعضها بعضا ، ومنح وعود يصادم بعضها البعض » . وتنتهي المسرحية بكلمات واضحة مباشرة للفيلسوف ابقراط الذي لم يكن سوى اللسان الناطق باسم توفيق الحكيم :

❋ « اني ما لمحت الشعب يوما يسير في طريق من هذه الطرق ، ولكني رأيت اشخاصا يتكلمون عنه ، الا تستطيع ايها الشعب ان تمشي في طريق من الطرق بنفسك ؟ »

❋ « اريد ان اقول : احكم انت !. لا طائفة منك لمصلحة طائفة ، ولا طبقة لمصلحة طبقة ، ولا فرد لمصلحة جماعة ، ولا جماعة لمصلحة فرد »

❋ « وقد يأتـي حكمكم بالاعاجيب ، وقد لا يأتي بشيء جديد . ان الحكم ليس سهلا ، انه اعقد مشكلة . جربوا على كل حال . فلنجرب هذا ايضا . قد لا تحلون مشكلة الحكم نهائيا ، لكن يكفي هنا ان الحكم في ايدي

اصحابه ، يكفي انكم تفعلون بانفسكم ما تريدون لا ان تتركوا غيركم يصنع بكـم مـــا يريـــد » .

❋ « لم اعد فيلسوفا . اني في صميم المعمعة ! »

❋ « اني لم اعد افكر . اني اعمل . ما اعجب العمل !. حتى ولو بغير تفكير !. (صائحا) الى القصر ! فليحيى الشعب »

ويسدل الستار ، والشعب يصيح هادرا وهو يتحرك « الى القصر !. فليحيى الشعب ! » . وهكذا جرب توفيق الحكيم حل التناقضات بين الفكر والعمل في مرحلة باكرة ، جربها في « مشكلة الحكم » فبرهن على ان علاقة الانسان بالنظام هي المرادف الحرفي لعلاقة السلطة بالحرية . وان علاقة الانسان بالنظام هي علاقة عضوية لا مفر من قبولها كما يقبل الانسان تكوينه العضوي . ولكنها ايضا علاقة حرة لابد للانسان ان يتحرك ويتجاوزها كما تتحرك اعضاؤه وتحقق له ما هو ابعد منها . وهو مفهوم ليبرالي مستمد من المدرسة الانجليزية في التفكير الديمقراطي ، بل ربما كان « سبنسر » على وجه التحديد هو الاب الشرعي لهذه النظرة « العضوية » للحكم . فالحكيم لم يتأثر قط بمفاهيم المدرسة الفرنسية في هذا الصدد ، كما لم يتأثر بفيلسوف انجليزي اخر كجون ستيوارت ميل ، ولا بمفهوم طوباوي اخر نجده عنـــد تولستوي في كتابه الصغير « السلطة والحرية » .

ولكن الحكيم لا يتأثر بسبنسر تأثرا آليا ، لان تجربته الاصيلة فـــي ارض مصر ، كانت تمده دائما برؤيـــا اكثر رحابة وعمقا ، وبالتالي اكثر تقدما . فبعد عشرين عاما من صدور الطبعة الاولى من « براكسا » كتب الحكيم مسرحيته الهامة الثانية التي ناقشت نفس القضية ، ولكن في ظروف جديدة . تلك هي « السلطان الحائر » التي تعد في رأيي من اعظم اعمال الحكيم الدراميـــة .

❋ ❋ ❋

ولقد كانت العشرون عاما التي تفصل بين « براكسا » و «السلطان الحائر » بمثابة المرحلة الحاسمة في تاريخ مصر الحديث، حيث تطور مجتمعنا تطورا جذريا من الحكم الاستعماري المتحالف مع الاقطاع ورأس المال ، الى حكم وطني ثوري يتجه عبر طريقه الخاص نحو الاشتراكية . لهذا يستأنف الفنان حواره مع « نظام الحكم » في مستوى جديد يختلف كيفيا عن المستوى الذي ظهرت فيه « براكسا » . ولشد ما يدهش الباحث حين يقارن بين مفهوم « مشكلة الحكم » عند الحكيم ، ومفهومها عند جيل لاحق ويعـــد يـــوســـف ادريس احد ابنائه . ففي مسرحية « الفرافير » يتناول الكاتب هذه المشكلة

من زاويتين : الاولى هي الزاوية الانسانية العامة التي تجرد القضية في معادلة تقول بأن مشكلة نظام الحكـــم في اي زمان ومكان تنبع من طبيعته الخاصة سواء كان هذا الحكم عبوديا او اقطاعيا او رأسماليا او اشتراكيا او شيوعيا . اي أن مجرد ان يكون هناك « نظام » فانما يعني ذلك « شيئا ما » ضد الانسان وحريته . وحقا هو يطالب في نهاية المسرحية بالا نتوقف عن محاولة البحث عن حل . ولكن هذه العبارة « البحث عن حل ».تأتي في اطار الدائرة الجبرية التي يتحتم على الفرفور ان يظل مرتبطا داخلها بسيده. وقد استهلم قوانين العلم في الدليل على هذه الحتمية التي تشبه كثيرا القدر اليونانـــي القديم .

والزاوية الثانية ، هي ان يوسف ادريس ارتاد الطريق الـــى نقد الجزئيات السلبية التي تشكل حياتنا اليومية في المجتمـــع الحديث . أقول ارتاده ، لاننا سنتتبع خطوات سعد الدين وهبه في « سكة السلامة » و «بير السلم » ونلاحظ انه انطلق من البدائية الرائدة في « الفرافير » . وهي ان يتخلل البناء المسرحي العام ، نقدا كوميديا لكافة ما يعتاق تطورنا الراهن من ازمات مرحلة التحول . الا ان فرقا جوهريا يظل واضحا بين مسرح سعد الدين وهبه ، ومسرح يوسف ادريس (حيث تكررت ظاهرة الفرافير في المهزلة الارضية) هو ان مسرحيتي يوسف ادريس تربطان بين « النقـــد الكوميدي للجوانب السلبية في النظام » وبين « حتمية الفساد في اي نظام » وبالتالي فان هذه الجوانب السلبية في واقع الامر ليست الا العمود الفقري للنظام كما يراه الفنان . اي انها ليست مجرد جزئيات خاصة ، وانما هي افراز طبيعي للشكل الاجتماعي والظاهرة الانسانية التي يضبط حركتهـــا « النظام » ككل .

ومعنى ذلك ان يوسف ادريس ــ ابن الجيل الثالث في ادبنا الحديث ــ يتخلف عن توفيق الحكيم، ذلك الجسر العظيم بين الثورتين، تخلفا منهجيا في الفكر والفن . فان مناقشة النظام كنظام ، ليست « نقطة ابتداء » فيما تجتازه مرحلتنا التاريخية من تحولات . واذا كان الحكيم قد عثر في المجتمع المصري ابان الثلاثينات على « خامة » تصلح لاقامة « الدعوى » في هـــذه القضية ، فانه بعد عشرين عاما يجد ان هذه الخامة « غير ذات موضوع » لاننا اخذنا تقريبا بما هو شبيه بالدعوة التي ارتآها عام ١٩٣٩ . ولا ريـــب ان ثمة فرقا اصيلا بين الفن والواقع ، فما اقترحه الحكيم يومـــذاك مـــن حكم « جماعي » او حكم «ديمقراطي» او حكم « الشعب » هو بعينه اللـــب الحقيقي لتجربتنا الاجتماعية والسياسية المعاصرة . لذلك بدأ الحكيم يناقش

قضية اخرى على جانب كبير من الاهمية منطلقا من الايمان بالخطوط العامة للنظام الراهن ، ومنتهيا بتدعيم هذا النظام والدعوة الى تطويره . وكم تتسع المسافة اذن بين « السلطان الحائر » التي صدرت عام ١٩٦٠ و «الفرافير» التي صدرت عام ١٩٦٤ . لم تكن قوانين يوليو الثورية ١٩٦١ قد صدرت حين كتب الحكيم مسرحيته ، ولكنها كانت قد صدرت قبل ان يكتب يوسف ادريس مسرحيته ، فما ابعد الشقة — مرة اخرى — بين المسرحيتين .

وتعتمد مسرحية الحكيم على ما يشبه الاسطورة التي يتخذ لها ديكورا تاريخيا من عصر المماليك (وسنتتبع هذا الديكور فيما بعد عند الشرقاوي ورشاد رشدي والفريد فرج فنلاحظ كيف تتباين المناهج الفكرية والفنية بالرغم من اسقاطها رمزا محددا على واقع معاصر) . والاسطورة تقول بأن نخاسا تلفظ بكلمات بين الناس عدها رجال السلطان تعريضا به ، فأمر الوزيــــر باعدامه عند الفجـــر . ولكن المحكوم عليه يتقدم بمظلمة الى السلطان يشكو اليه هذه الوشاية . وتحول بعض الظروف دون شنقه عند الفجر فيظفر بمجيء السلطان والوزير وقاضي القضاة . وبوصولهم تثور مشكلة جديدة لم تخطر مطلقا على البال ، اذ يكتشف السلطان ان ما تهامس به الناس حول عدم تمتعه بحق « العتق » من السلطان السابق ، ليس امرا مكذوبا . فقد حدث ان « اشترى » السلطان السابق ولدا ذكيا اخذ في تربيته واعداده للقيام بشؤون السلطنة بعد وفاته ، اي انه اخذ في تأهيله لان يكون خلفــه على عرش السلطان . ولكن حدث ان مات السلطان القديم دون ان يحرر للسلطان الجديد حق العتق . ويقضي القانون بأن يستولي بيت المال علــى ارث السلطان السابق . ولا بد اذن من بيع السلطان الحالي — ووفقـــا لاحكام القانون يجب ان يتم البيع في مزاد علني — ليسترد بيت المال حقه . ويجوز بعدئذ للمواطن الذي يرسو عليه المزاد ان يعتق السلطان فيعود الى عرش الحكم مرة اخرى . الا ان الوزير كان يرى اسلوبا مختلفا لحسم هذه القصة ، هو «السيف» ، فماذا لو قتل النخاس الذي باح بهذا السر ، واعلن في المدينة انها شائعة مكذوبة جزاؤها القتل ؟ ولم يستجب للوزير احد ، ويدور بين الجميع هذا الحوار :

القاضي : هناك شخص سوف يكذب ذلك ..

الوزير : من هو ؟ ..

القاضي : انا

السلطــــان : انت ؟.

القاضي : نعم .. انا يا مولاي .. اني لا أستطيع أن أشترك في هذه

المؤامـــرة !

الوزير : انها ليست مؤامرة .. انها خطة لانقاذ الموقف ..

القاضي : انها مؤامرة ضد القانون الذي امثله .

السلطان : القانون !؟

القاضي : نعم أيها السلطان .. القانون .. أنت في نظر الشرع لســت سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر ــ قانونا وشرعا ــ شيئا مــن الاشياء ومتاعا من الامتعة ..

ثم يوجه قاضي القضاة حديثه الى السلطان قائلا : « .. والان ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار : بين السيف الذي يفرضك ولكن يعرضـك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك ».

ويفاجأ الجميع بقبول السلطان : للقانون ! نعم ، مهما حدث فسـوف يقال ان السلطان ارتضى القانون بدلا من السيف ، والعدالة بدلا من الدماء. وهكذا يباع السلطان في مزاد علني أمام جميع المواطنين فيرسو المزاد علـى غانية يؤم مخدعها ــ فيما يقال ــ أعيان المدينة وسراتها . ويشترط قاضـي القضاة قبل المبيـع ان « يفدي » المشتري سلطانه بالتنازل عن ثمنه مقابل عتقه وتحريره فيعود سلطانا كما كان . وترتضي المراة هذا الشرط ، على أن يتم توقيع الحجة عند الفجر . اي بعد ان يقضي السلطان في بينها ليلة كاملة. ولا تبيت المدينة هذهالليلة فتظل ساهرة حتى تطمئن على سلطانها الــذي ارغمته الظروف أن يقبل هذا الهوان . ويحاول الوزير بالاتفاق مع قاضي القضاة تزييف موعد الفجر ، ويطلبون من المؤذن أن يعتلـي مئذنة المسجد في منتصف الليل مؤذنا للفجر . ويكتشف السلطان في هذه الاثناء وجها خافيا عن الجميع لهذه « الغانية » فهي ليست تاجرة للرقيق الابيض كما يتصــور الجميع . وانما هي قد أحبت الشعر والطرب منذ نعومة أظفارها وهي بعد جارية صغيرة في بيت أحد الموسرين . وحين تزوجها الرجل بعد ذلك حجبها عن مجالسه الخاصة التي كانت تحضرها لتسمع الشعراء والمغنين . وكانت تقف وراء ستار لتستمتع عن البعد بهذا الفن الجميل . ثم حدث أن مــات زوجها ، فلم تبطل عادتها وظلت تدعو اصدقاءه للولائم التي يتخللها الشعـر والطرب . ولما كانت مواردها لا تستطيع الوفاء بتكاليف هذه السهرات لـم تمانع في قبول ما يدفع به اليها أصدقاء زوجها الراحل من هدايا . وظلت في بادىء الامر ترقب الحفل من وراء ستار . ولكن السنة الناس لم تصدق حسن مسلكها فنهشت عرضها البرىء نهشا . ومن ثم أرادت أن تحقق ذاتهـا وحريتها فأسفرت عن وجهها وخرجت الى الرجال ظاهرة الذيل شريفـة

المقصد . ولم تعبأ بما يتقون به عليها من يرونها من الخارج . وهي لم تجرؤ على التقدم الى شراء السلطان الا لتتعرف عن قرب على هذا الانســـان الغريب الذي ارتضى القانون بدلا من السيف . وهكذا دفعت بكل ما تملــك لتربح المزاد ، ومعه هذه الليلة . الا أنها فوجئت مع السلطان بآذان المؤذن يخترق عنان السماء وما يزال الليل جاثما بصدره العريض . لذلك خـــرج السلطان من منزلها في دهشة بالغة من الامر . ويدخل القاضي في حـــوار لفظي مع المراة ليقنعها بأنها التزمت بتوقيع حجة العتق حين يدوي صـــوت المؤذن . ولم ينص الشرط أن يكون الفجر قد بزغ بالفعـــل أم لا . ويقـــف السلطان الى جانب المراة ، ويقف الوزير الى جانب قاضي القضاة . ويدرك السلطان أن ما يعني القاضي هو « حرفية » القانون لا روحه ، ولذلك فهـــو على استعداد لان يزيف الحقيقة ما دامت تحت قدميه أرض صلبة من نصوص القانون . ويدرك أن الوزير على استعداد مماثل لانهاء الموضوع بأية صورة من الصور ، فالسيف يخرج من الغمد في اقل من غمض البصر ، والزيـــف مرهون ببلاغة القاضي وآذان المؤذن . ويدرك ايضا أن المراة على حـــق اذا تمسكت بموقفها ولم تفرط فيما استحوذت عليه . وأنه ما دام قد اختـــار القانون موقفا ايجابيا في حياته فلا بد من أن يختار موقفه الى جانب هـــذه المراة . غير أن المراةتفاجىء الجميع وتقبل التوقيع على حجة العتق ، وتحرر السلطان من كونه عبدا رقيقا . ويمضي السلطان في الموكب الشعبي الحافل، ولكنه لا ينسى ان ينظر الى المراة الدامعة العينين قائلا « وداعا . . أيتهـــا السيدة الفاضلة » .

قلت ان « السلطان الحائر » من أعظم اعمال الحكيم الدرامية . وافسر هذا القول الان بأن الفنان تمكن من أن يصيب هدفه مباشرة دون اللجوء الى الثوب الفضفاض الذي عرفناه في « براكسا » . هنا نجد عملا شديد التركيز يعتمد على شخصيات لا تتعارض نمطيتها مع مدلولاتها ، كما يعتمد علـــى احداث لا تتناقض حركتها مع جوهر الصراع الكامن في الدراما ، وكذلـــك يعتمد على مواقف واضحة محددة تتطور ديناميا من خلال التشابك المعقـــد لمختلف جزئيات الظاهرة .

فالحق أن الفصول الثلاثة التي تتكون منها المسرحية تكاد تكون مفصلة تفصيلا على الحجم الطبيعي للشخصيات والاحداث والمواقف . وكلها تصب في مجرى واحد هو علاقة السلطة بحرية الفرد والمجموع ، أو علاقة الانسان بالنظام . والحدث البسيط الذي بدأت به ـــ ان يكون النخاس قد تلفظ بشيء معاد للسلطان ـــ هو في ذاته حدث درامي ، أرقى بكثير من ذلك الحدث الذي

تبدأ به مسرحية مثل « شمس النهار » . هو حدث ذو دلالة يبني عليها الفنان مسرحيته كلها . واذا كان الجلاد والنخاس والمؤذن والحمار والاسكافي من الشخصيات المجردة التي يمكن اعتبارها بمثابة الديكور الانساني والاضواء والظلال — وكلها تشارك في خلق الجو العام للمسرحية — الا ان هناك الوزير وقاضي القضاة والسلطان والغانية . وهي شخصيات درامية كاملة لا تتخلى عن تكوينها الانساني الحي أمام المشكلة « الذهنية » الماثلة . لان المشكلة في صميمها ليست بمعزل عن انسانية التجربة التي جسدها الفنان . والتجربة بدأت منذ ان التقط الخيط من النخاس المحكوم عليه ليقيم الفصل الثاني على هذا الاساس المتين : ان السلطان ليس الا عبدا رقيقا ولا بد من بيعه في مزاد علني ليحصل بيت المال على حقه من ارث السلطان الراحل . هذا هو القانون. وهناك طريق آخر ميسور ، هو طريق الدم ، فالسيف لغة سريعة المفعول في أن تصيب بقية الالسنة بالخرس . ولقد كان «اختيار» السلطان لجانب القانون دون جانب السيف ، ذروة درامية ناضجة التكوين . وليس الجزء الاخير الا تأكيدا ملحا على هذا الاختيار ، فهو يرفض أن ينال بالسيف من المرأة ما لم يرتض أن يناله من النخاس ، وهو يرفض الاعيب قاضي القضاة ، كما يرفض الموافقة على صورة الغانية الشائعة بين الناس . لذلك كان الحكيم موفقا غاية التوفيق في « بناء » هذه المسرحية على نحو كلاسيكي رحيب ، ينفلت قليلا أو كثيرا من قيود كل من الكوميديا والتراجيديا ، لا ليصنع مزيجا مركبا مهما وانما ليصنع شيئا جديدا على مسرحنا المعاصر .

وتوفيق الحكيم كان فنانا معاصرا غاية المعاصرة في هذه المسرحية .انه ينفذ بحساسية عميقة الى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الانسان والنظام في مجتمعنا . ويعي أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضي « السلطان القديم » قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثوري النموذجي لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديموقراطية بجناحيها : الدستور والقانون . سوف تجلب الديمقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكن يبقى شيء واحد ، هام وخطير . يبقى أن شعبية الحاكم لن تتأكد الا بتعميق التجربة الديمقراطية ، وأن شرعيته لن تتدعم الا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ . ويبقى اخيرا أن الطريق الديموقراطي السليم هو الذي يكشف لنا عن انسانية الانسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة .

وهكذا يرافق الفنان خطانا يوما بعد يوم لا يتخلف بنا الى الوراء لحظة واحدة ، بل يقفز بنا الى الامام لنرى بعينيه ما قد تحجبه الظروف عن الابصار.

وهو قد يبالغ فيهذه الجزئية أو تلك ، لمجرد ان نضع أيدينا على الداء قبل أن يستشرى . ولكن الرؤيا ككل تبقى مع ذلك صادقة أبلغ الصدق وأروعه ،مهما تبدت لنا النتائج القريبة أحيانا ، على درجة من السواد . علينا فقط الا نبالغ نحن فنظن أن القتامة هي المبالغة . وانما هي جزئية أو أخرى يركز عليهـــا الحكيم بشكل واضح ، يركز لدرجة القسوة ، ولكنه تركيز بعيد عن أن يصيب الرؤيا كلها بالخلل .

***

ولننظر في ثالث أعماله التي ناقشت هذا المحور في أحدث مراحله . وهو فصل تمثيلي نشره الحكيم في « الاهرام » تحت عنوان « الصرصار ملـــكا » كمسرحية من فصل واحد . ثم عاد فنشره بين دفتي كتاب كفصل أول من ثلاثة فصول هي « الصرصار ملكا » و « كفاح الصرصار » و « مصير الصرصار » . وبينما يكاد الفصل الثاني والثالث أن يصوغا عملا واحدا متكاملا ، ينفـــرد الفصل الاول « الصرصار ملكا » باستقلال ذاتي يجعل من مناقشته علـــى حدة أمرا ممكنا .

و « الصرصار ملكا » ليست شيئا شبيها بكايلة ودمنة بالرغم مـــن أن شخصيتها كانت غير آدمية . ذلك أن « لا آدمية » الشخصيات هنا ، ليست مجرد قناع يخفي النزعة التعليمية التي نعرفها في « كليلة ودمنة » وانما هي أحد العناصر الفنية في الدراما التي تجعل منها رمزا موحدا . والصراصير في هذا الفصل التمثيلي خمسة ، لكل منهم « وظيفة معينة » . أحدهم هو الملك، فالملكة ، ثم الوزير والكاهن والعالم . والمشكلة التي وضعها الحكيم فـــي المقدمة لتحريك الدراما ، هي مشكلة « النمل » التي تهدد مملكة الصراصير كلما انقلب أو سقط صرصار على ظهره تحول الى فريسة طيعة للنمل . وتثور القضية أولا في الحيز الملكي ، اذ تثور الملكة على زوجها الملك لانه لم يستطع خلال فترة حكمه أن يقضي على هذه المشكلة القضاء التام :

الملك : تريدين حلا في يوم وليلة لمشكلة قديمة قدم الازل ؟

الملكة : اسكت اذن ولا تفاخر بطول شواربك !.

الملك : أرجوك !.. لا تكلمي الملك بهذه اللهجة !..

الملكة : الملك !.. أتساءل من الذي جعلك ملكا ؟ !

الملك : انا الذي جعلت نفسي .

وكأن مشكلة النمل هي المحرك الاول للدراما حقا ، ولكنها تكاد تختفـــي بعد ذلك ، أو تظهر كلما دعا الامر لكي نكتشف خلال السياق الدرامي ما هو أبعد من مشكلة النمل ، نكتشف طبيعة الشخصيات والنوازع الحقيقية التي

تحركهم . ونحن نعلم منذ البداية ان الملك هو الذي عين نفسه ، وما اشبه هذا المأزق بمقدمة « السلطان الحائر » حيث نجد سلطانا بغير حجة عتق . لقد امتطى ملك الصراصير صهوة جواد الحكم ، لانه رأى أن شواربه أطول من شوارب الاخرين . أما الكاهن فان موهبته أنه يقول كلاما بلا معنى ،وأما الوزير فان موهبته هي الاهتمام بعرض المشكلات المربكة ، والمجيء بالاخبار المزعجة . بقيت موهبة العالم وهي أن لديه معلومات غريبة عن أشياء لا وجود لها الا في رأسه .

وتظهر مشكلة النمل مرة اخرى في منتصف السياق الدرامي ، فتتحرك « المعضلة » من جديد ، اذ افترس النمل ابن الوزير على اثر سقوطه من فوق الحائط . حينئذ تتسع دائرة الحوار فلا تقتصر على الملك والملكة وحدهما ، بل يدخل اليهاطرفثالث هو الوزير . ومرة ثانية ينفجر الملك قائلا : « لماذا يشاء حظي الاسود ان اطالب انا دون كل من كان قبلي من الاباء والاجداد بمهمة البحث وحدى عن الحل ؟! » فاذا اتسعت الدائرة ودخل العالم طرفا رابعا فيها ، سمعناه يعفي نفسه من مسؤولية المشاركة بحجة ان « هذه مشكلة سياسية » بينما ترى الملكة ان « الامل معقود الان على العلم » ويرى الوزير ان « المشكلة هي كيف نجمع هذه الصراصير » لانه يريد « تعليم الصراصير السير في طوابير » . والصراصير ــ كما قالت الملكة ــ لا تجتمع بغير طعام . بل لا الصراصير ولا غير الصراصير كما قال العالم . ويأخذه الاندماج اكثر فأكثر ليستطرد « انه من الوجهة العملية كلهذا تحصيل حاصل .. لان اجتماع الصراصير حول الطعام لن يقدم ولن يؤخر .. لأنها ستأكل وتملأ بطونها ، ثم ينصرف كل منها في طريق » . واذا اجتمع عدد من الصراصير في مكان ، وكان وهج الضوء ساطعا ، فسرعان ما تتحرك جبال ليس لها قمم ولا رؤوس فتسحق الصراصير سحقا . وتتساءل الملكة : اذن لماذا لا تقع هذه الكوارث الا كلما تجمعنا ؟ .

العالم : لا ادري يا مولاتي . كل ما يستطيعه العلم هو فقط تسجيل هذه الظواهر وربط العلاقة بينها ، واستخلاص قانون علمي .

الملك : تريد اذن ان تقول ان خوفنا من هذه الكوارث جعل جنسنا من قديم الازل يخشى التجمع ؟

العالم : بالضبط . ومن هنا نشأ فينا هذا الطبع . وهو سير كل واحد منا بمفرده في اتجاه مختلف . مجرد دفاع غريزي عن الحياة .

وتمر وليمة « ابن الوزير الميت » يحمل النمل في موكب ينشد :

« لأن كلنا سواعد

اعضاء جسم واحد
ليس فينا حزين
وليس فينا وحيد
وليس فينا من يقول
لا شأن لي بالاخرين » .

وتقترح الملكة ان يهجم الصراصير المجتمعون الان وهـــم الملك والوزير والكاهن والعالم على موكب النمل لانقاذ ابن الوزير . الا ان كلا منهم يعتذر بشـــيء يعفيـــه من هذه المهمة . فالملك يحكم ولا يقاتل ، والكاهن يصلي ولا يحارب والعالم يبحث ولا يشاغب .

ومن جديد تشارك « مشكلة النمل » في صنع الخاتمة ، فالعـــالم يحرك الموجه الدرامية الاخيرة بأن يلفت النظر الى ان هناك فرقا خطيرا بين حياة الصراصير وحياة النمل : « ان النمل مثلا كل ما يهمه هو الطعام ، اما نحن فيهمنا فوق ذلك المعرفة » وتبدأ رحلة المعرفة التي يصطحب فيها العالم مليكه الى قمة جدار البانيو ليشاهد تلك البحيرة العجيبة « ارضية الحمام » التي يصيبها الجفاف احيانا كثيرة . ولا يلبث العالم ان يهرول عائدا الى زملائـــه مستنجدا بهم ان ينقذوا الملك فقد سقط في قاع البحيرة ، ولكنها جافـــة ولم يمت بعد . ويصيب الجميع الذهول لان الملك امامهم يموت ولا يدرون كيـــف يتصرفون ، فأن احدا منهم لا يستطيع النزول الى البحيرة وانقاذه . وتنتهي « الصرصار ملكا » بحوار عنيف بين العالم والكاهن ، فهذا الاخير يدعو الى الصلاة والاول لا يؤمن بجدواها ويسدل الستار والجميع يرفع الاكف هاتفين « ايتها الآلهة .. ايتها الالهة ! » .

وهكذا يغرس الحكيم رأسه في معمعة « السياسة » كما اشار الصرصار العالم الى ذلك صراحة ، ولكن دون ان ينال هذا العنصر من البناء الفني . فقد اجرى الفنان عملية « تسوية » او « تكافؤ » بين مختلف العناصـــر التي يتكون منها عالم الصراصير ، بحيث لا نجد بادرة واحدة يشذ بها احد اجزاء المسرحية عن السياق العام . اي ان الفنان لم يفرض رموزه من الخـــارج حسب فكرة تجريدية مسبقة . بل انه من خلال التكوين التجريدي لعالـــم الصراصير اطلت رموزه جميعها في سهولة ويسر . ومعنى ذلك ان الرمـــز كان يتولد تلقائيا من طبيعة الجو الذي ابدعه الكاتب ، من صلب العمل الفني لا مقحما عليه في تعسف من ازرار المعادلات الخارجية .

وليست مشكلة النمل في واقع الامر سوى المثير الاولي للحركة الدرامية ، اما تلك البداية التي نتعرف فيها على ما هية الصراصير ، ثم كارثة ابن الوزير

واخيرا مأساة الملك ، فجميعها موجات درامية متتابعة تخلق فيما بينها ايقاعا فنيا وفكريا موحدا هو « البحث عن حل » . وهو ليس بحثا يائسا عديم الجدوى كما هو الحال في « الفرافير » ، وليس بحثا يعتمد على الاختيار كما هو الحال في « رحلة قطار » . ولكنه بحث — من جديد — عن طبيعة العلاقة بين السلطة والحرية او الانسان والنظام ، مهما كان الملك هو قمة هذا النظام فلا ريب ان المعرفة او التجربة التي دفعت به الى قاع البحيرة ، هي الثمن . هل معنى ذلك ان الوعي والتجربة يحققان حرية الانسان في الارتباط بالسلطة والنظام ، بل في ارتباطه بالوجود الانساني نفسه ؟

انني المح في « الصرصار ملكا » وبقية « مصير صرصار » بوادر نقلة جديدة في معالجة الحكيم لقضية الانسان والحرية . المح بوادر التجريد وهو ينتقل من المستوى الجزئي المحسوس الى المستوى الكلي الشامل . المح بوادر المعنى الجديد للسلطة والنظام ، المعنى الذي لا يقتصر على الاطار السياسي والاجتماعي ، وانما يدخل في رحاب قضية القضايا : قضية الوجود الانساني نفسه . انها مرحلة جديدة تماما لا علاقة لها بالمطلقات القديمة كالقدر والزمن والمكان والخلود . بل هي مرحلة يمتزج فيها النسبي بالمطلق، والزمان بالمكان ، والحرية بالضرورة بحيث تمسي مشكلة «السلطة والنظام» عبارة تاريخية في معجم قديم .

لن يتخلى الحكيم عن نبض المجتمع الذي يعيش فيه ، ولكنه سوف يستمع في نبض هذا المجتمع الى دقات قلب عصرنا .



الفصل الثاني عشر

العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان

محور اخير مزدوج تدور حوله مجموعة مسرحيات الحكيم ، هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الانسان مع النظام ، وهو ما ندعوه بقضية العدل الاجتماعي بين السلام ومستقبل الانسان . وهي من القضايا « التطبيقية » عند الفنان الذي ناقش فكرة الموت والبعث في نظرية الخلود ، كما ناقش الوجه الاخر لهذه الفكرة ، وهو الوجه المتمثل في العقل والقلب خلال دورتهما بين الفكر والعمل . ثم بدأ الحكيم « يطبق » افكاره النظرية على مشكلة السلطة والحرية كما راينا في الفصل السابق ، وها هو ذا يعاود عملية التطبيق في هذه المشكلة التي نحن بصددها الان ، مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هي مستقبل الانسان على هذه الارض .

ويتميز الحكيم في مواجهته لهذه المشكلة فنيا ، انه يبذل جهدا مضاعفا في الاقتراب من المستوى الواقعي للمشكلة . كما يتميز بأنه كان مفكرا امينا مع مقدماته النظرية التي تعرفنا عليها فيما سبق بالقسم الاول ، للدرجة التي كانت فيها امانته تصل به الى التطابق الحرفي بين ما قاله بالاسلوب التقريري المباشرفي الفكر السياسي والاجتماعي ، وما قاله بالاسلوب الفني في البناء المسرحي . وربما كانت هذه المطابقة الحرفية وتلك الامانة الفكرية ، من العوامل التي هبطت بمستوى البناء المسرحي دراميا ، ولكن هذا لا ينفي عن الظاهرة صدقها واصالتها ، مهما عانى هذا الصدق من غياب حرارة التعبير والتدفق .

هذا المحور الجديد ، كما قلنا ، محور مزدوج . ولعلنا نستشف من هذه الازدواجية ، ان الفنان وضع يديه على ذلك الارتباط الحي العميق بين

العدالة الاجتماعية والسلام بين البشر . اي انه استطاع بادراك ثاقب ان يعي جوهر العلاقة شبه الحتمية بين أن يعيش الناس متساوين في الحقوق والواجبات ، وان يعيشوا في سلام دائم في وقت واحد .

وتتعدد اعمال الحكيم على كلا الجانبين تعددا يجعل من الاختيار بينها امرا صعبا . ولكني سأعمد الى المنهج التاريخي في التقاط العلامات الفارقة التي تسم مرحلة ما بما يميزها عن مرحلة اخرى ، او ما يؤكد الوشائج التي تربط بينها وبين الوجه الاجتماعي لقضية العدل ، وبين ما يعنيه السلام لمستقبل الانسان .

في جانب قضية العدل الاجتماعي ، اعتقد ان مسرحية « اللص » التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٨ ومسرحية « الايدي الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ ومسرحية « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ من اكثر مسرحياته دلالة على موقفه من هذه المشكلة ذات الحساسية الشديدة عند مختلف طبقات المجتمع الكادحة منها والمستغلة على السواء .

وتعلن بداية « اللص » عن جوهر المشكلة التي يعرض لها المؤلف . فبينما كانت « خيرية » تهم بدخول غرفتها بعد سهرة المساء خارج المنزل ، اذا بشاب يتسلق نافذة الغرفة ويفاجئها بأنه ليس لصا وانما هو انسان تعيس الحظ تعرفه جيدا لو انها تذكرت المصحف الصغير الذي اشترته منذ ايام . ونعلم من الحوار بينهما ان الشابيعمل بائعا في مكتبة بحي الازهر ، وان صاحب المكتبة طرده من عمله حيناصر على الا يزيف او يسرق ، وحينئذ قرر ان يحصل على مبلغ مائةجنيه بأية وسيلة من الوسائل حتى يفتح مكتبة صغيرة كتلك التي كانت في الماضي عند صاحب المكتبة الذي طرده اليوم . واهدته قريحته الى هذا الحي الارستقراطي « الزمالك » وقادته غريزته الى هذه الفيلا التي ما كان يعلم انها منزل الفتاة الجميلة التي اشترت منه مصحفا صغيرا منذ ايام .وتسأله الفتاة ما اذا كان البنك يستطيع اقراضه فيجيب : « انا لا احب التعامل مع البنك . اتدرين لماذا ؟ لانه لا يثق بي . انه يقول لي : قبل ان تقترض مني اخبرني اين رصيدك واين ضامنك ؟ يجب ان اكون غنيا ليدفعوا لي .. ثراء يقرض ثراء .. تلك هي البنوك . خلقت لتمدالاغنياء .. اما بنك الفقراء فلم يخلق بعد » . على ان الفتى ليس وحده « المحاصر » بهذه المشكلة . فالمؤلف يضيء لنا زاوية اخرى هي الفتاة . فهي ليست ابنة الباشا الذي يدق بابها في هذا الوقت المتأخر من الليل . وانما هي ابنة زوجته التي تركها في الدور العلوي ليراود ابنتها عن نفسها بشتى المغريات من جواهر ومال « هذا الباشا الذي يدخن سيجاره الكبير ويجلس في ناديه ،

وعلى النقود ان تصب في حساباته الجارية في البنـــوك دون ان يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت فهو كما قد تعلم مساهم في كل الشركات تقريبا . انه من اولئك المدرجة اسماؤهم في تلك القائمة الخاصة التي توزع فيما بينها اسهم كل شركة مضمونة الربح . . قبل ان تعرض النفاية القليلة على الجمهور ذرا للرماد في العيون » كما تقول خيرية وهي تصف هؤلاء الذين يأخذون المال من الاعمال ،ويتركون للاخرين الاعمال بغير المال . هي تفاضل بين صاحب العمل الذي يشتري عرق الشاب بدراهم ، وصاحب المال الذي يشتري العـــرض مهما كان الثمن . فليس اخطر — عند خيرية — من انسان لا يـــدرك ان في الحياة قيما انفس من المال واسمى . ويستجيب الشاب لهذا الجانب الاخلاقي من قضية العدل فيكمل الحديث قائلا : «ان الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة ، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة قاتل لكثـــير من الفضائل الانسانية » على انه سرعان ما يتنبه الى حقيقة الوضع البشع الذي يعيشه الان فيستدرك قائلا : « انت فتاة غريرة تتغذين بالكلـــمات بينما الاخرون يتغذون على دمائنا » .

ومشكلة خيرية الحقيقية هي انها لا تستطيع ان « تكشف » الباشا حتى لا يبادر بتطليق امها فتجد نفسها معها في الشارع . لهذا تتفق مع الشاب في نفس الليلة على الزواج ، ولكن بعد ان تستأذن امها في اليوم التالي . لقــد آنست فيه حلم احلامها ، وسوف تحل بزواجها منه مشكلتهما معا ،فسيعملان جنبا الى جنب ، وتتخلص هي من مطاردة زوج امها ، ويتخلص هو من شبح الفقر وصاحب المكتبة والمائة جنيه وتسلق النوافذ . ويخرج من غرفتها ، وما ان يهم بمغادرة الحديقة حتـــى يلحق به الباشا فجأة ويصيبه بعيار ناري . ويتوتر الموقف ويزداد حدة كلما غاب الطبيب في جراحته التي استدعي لكـــي يقوم بها على عجل . وفي تلك الاثناء تهمس خيرية في اذن الباشا ان يخفـــف من غلوائه قليلا لانه ظلم « حامد » من حيث لا يدري فهي قد أرادت أن ترتبط شرعيا بأي انسان ليبسر لها الارتباط الاخر بالباشا . ويصدق الباشا مـــا همست به له خيرية ويعدها بأن يعينه مديرا لاحدى شركاته وان يتكلف هـــو بنفقات الزواج ما دامت قد اقتنعت أخيرا بمودة الباشا وغرامه بها . وينفذ الباشا وعوده كلها ، وان لم تخل هذه الوعود من تعرجات والتواءات يخفيها الباشا عن الجميع وهي أنه نصب كمينا لا يخطىء الحساب لو حاول حامد أو خيرية أن يتهربا منه . هذا الكمين هو التوقيع على عشرات الشيكـــات المزورة التي تؤدي به الى السجن لو انه لم يرضخ ، هو أو زوجته ، لارادة السيد المطاع ،ويكتشف حامد هذه الاحبولة عن طريق المدير السابق «شاكر»

الذي ضحت شقيقته بشرفها من اجل ان يبقى في منصبه ، وعندما تحول عنها الباشا وجد نفسه في الشارع مغلول اليد بعدد توقيعاته المزورة . ويطلــب الباشا ذات يوم من حامد ان يستقل القطار الى الاسكندرية لقضاء بعـض المهام المتعلقة بالشركة . ثم يطلب من خيرية ان تستعد لاستقباله هذه الليلة ويؤكد لها ان زوجها يعرف كل شيء ولا يهمه سوى المال الذي يحصل عليه كما يريد بما يزوره من توقيعات . وتكاد خيرية ان تصدق هذا الكلام ، لولا ان تظهر امها وزوجها في الوقت المناسب ، حينذاك يسقط في يد الباشا ، الذي يهدد ويتوعد لولا ان رصاصة لم يحسب حسابها تخترق مكان القلـــب من صدره ، رصاصة افرغها شاكر بكل ما يعتمل في كيانه المذبوح من ضراوة .

ولعله من المفيد ان نقول من واقع الاصل المخطوط بقلم توفيق الحكيم ان الرقابة عام ١٩٤٨ حذفت كثيرا من التعبيرات في هذه المسرحية قبل تمثيلهـا علـى خشبة المسرح . وقد نشط القلم الاحمر للرقيب في حذف كل حرف يمس الرأسماليين والرأسمالية ، بحيث ان المسرحية اصبحـت عند التمثيل فـي تصوري ، اشبه بفيلم بوليسي يقوم على المغامرات (وليس غريبا ان يقـوم يوسف وهبي بدور البطولة حينذاك) . فلو ان « اللص » خلت من مضمونها الاجتماعي المتقدم ، لتحولت الى قصة بوليسية ، غير مسلية في بعض الاحيان. هذا يعني انها كانت على قدر كبير من التفكك والاثارة المفتعلة التي لم يخفف من وطأتها الا ذلك الذي استطاع توفيق الحكيم ان يقوله في ظل النظام الملكي وهو ان الرأسمالية الكبيرة في مصر بلغت من الانهيار حـدا يتجاوز اســوار الاقتصاد الـى عالم الاخلاق . وقد صاغ الفنان هذا الوجه للقضية في مشهد يدور فيه هذا الحوار بيـن وفد من جمعية انصار الفضيلة ، وبين الباشا :

الوفد : اهلا بسعادة الباشا

الباشا : انا في غاية السرور بهذه الفرصة السعيدة .

الوفد : (بلسان كبير الاعضاء) بل نحن في غاية السرور اذ شرفنا سعادة الباشا بقبوله الرياسة الفخرية لجمعية انصار الفضيلة .

هذا المشهد الذي اتخذ منه عبد الحميد جودة السحار بعد عشر سنوات نواة لروايته « الحصاد » يبين كيف ان الحكيم كان « معاصـرا » بضمـيره الفتـي لما يمور به المجتمع من احداث ، مهما كانت الاعمال الفنية المعبرة عن هذه الاحداث اعمالا ضعيفة في بنائها الدرامـي ، او اعمالا غير قادرة على البقاء بعد تحقيق رسالتها الملحة والعاجلة . ولكن ستبقى لها قيمتها التاريخية التي تعلو بها على الاعمال التي يكتبها بعضهم الان حول ما كان عليه مجتمع ما قبل الثورة . وما ايسر ان يحصـي الناقد المسرحي على « اللص » العديد

من المآخذ الفنية كالمفاجآت المفتعلة والمواقف المزيفة . غير ان ما هو اكثر أهمية ان يسجل المؤرخ بضمير مطمئن ان توفيق الحكيم في نطاق الفكر البرجوازي ، كان فنانا متقدما على نحو من الانحاء . حقا هو لم ير مشكلة الكادحين في مستواها الاجتماعي الشامل ، بل رآها من زاوية فردية أقرب الى الشذوذ والاستثناء . وحقا هو عالجها بمنطق النظام القائم حينذاك ، فلم يحل مشكلة الفتى الكادح الا بالاسلوب الراسمالي ومع ذلك فان هذه الرؤية البرجوازية الفردية في ذاتها كانت كسبا ايجابيا الى جانب التقدم .. مهما شاب هذا الكسب من ظلال الفهم الاخلاقي لقضية العدل الاجتماعي .

وبعد ست سنوات من ظهور « اللص » كان المجتمع المصري قد أعلن بداية مرحلة جديدة من مراحل تطوره . وبالرغم من أن النظام الجديد قد اتخذ اولى خطواته في طريق التخلص من الاستعمار والاقطاع ، الا أن الرؤيا الفكرية المعاصرة للثورة ، لم تسرف في المبالغة عندما توقفت حدود قدرتها على التنبؤ عن المنجزات الفعلية للثورة . وهي حتى ذلك الحين ، لم تكن منجزات العداء السافر للراسمالية والراسماليين . لذلك اقبلت مسرحية « الايدي الناعمة » للحكيم عام ١٩٥٤ وكأنها « استراحة » البرجوازية بين احضان الاستقرار .

وتتشابه بداية « الايدي الناعمة » مع بداية « اللص » مشابهة قوية ، فهي تبدأ بشاب عاطل يتسكع على كورنيش النيل ، يصادفه أثناء تسكعه شاب آخر تبدو عليه سيماء العز والجاه . ويتبين لنا بعد قليل أن الشاب الاول هو الدكتور علي حموده الذي حصل مؤخرا على درجة الدكتوراه من الجامعة في فقه اللغة . وأن الشاب الاخر هو البرنس فريد الاقطاعي القديم الذي صودرت أملاكه حديثا ، ولم يبق له شيء بعد أن هجرته ابنتاه منذ وقت طويل احداهما للزواج من عامل ميكانيكي والاخرى لمجرد الابتعاد عن حياته الصاخبة . ونعلم ان الامير السابق أعلن في الصحف عن رغبته في تأجيرقصره لمن يشاء بشرط الا يدفع المستأجر شيئا . وعندما يتم التعارف بين الدكتور علي حموده والبرنس فريد وبقية افراد الاسرة التي فاجأتهما على الكورنيش في محاولة يائسة أن يعود معهم الاب ، يصبح من العسير أن يترك أيهما الاخر . لذلك يقبل الدكتور حموده أن يقيم مع الامير السابق في قصره الذي يبدو لنا من الداخل عددا هائلا من الغرف المغلقة يكسوها تراب الهجران من كل جانب ، فالامير يعيش وحيدا بعد وفاة زوجته . وسرعان ما يقبل أحد أولئك الذين يريدون استئجار القصر ونفهم أن شرط الايجار المجاني يلزم المستأجر أن يعتبر الامير قريبا له حتى لا تشك السلطات في انه ينفذ تعليماتها

جيدا . وهي تقضي بالسماح له أن يقيم في القصر ، وأن يقيم معه من يشاء بشرط ألا يستفيد من ذلك فائدة مادية . ويرفض القادم الاول شرط الامير ولا يتم بينهما الاتفاق . ثم يصل بعد قليل رجل مسن وفتاة في ريعان الصبا لا يظهر من ملبسهما وسلوكهما انهما من ارباب العز والجاه ، وان اصطحبا معهما خادم صغير . ويتم الاتفاق هذه المرة ان يقبل الحاج عبد السلام شرط البرنس فريد ، وتقبل ابنتهكريمة أن تنظف هذا القصر الكبير وان تستضيف الامير وصديقه في غرفتين منفردتين .

ولا يمر وقت طويل حتى تتوثق عرى التفاهم بين كريمة والبرنس ، ولكنا نفاجأ ذات يوم بزيارة طارئة لابنتي البرنس برفقة زوج الكبرى . وكانت صغراهما قد تعرفت على الدكتور حموده في المرة الاولى عند الكورنيش ، ولكنها فهمت خطأ أنه دكتور في علم البحار والاسماك فراحت تنسج في مخيلتها عدة مشاريع تقوم على الصيد . وما أن يواجه الجميع بعضهم البعض حتى نفاجأ بأن الحاج عبد السلام هــو والد « ســالــم » زوج ميرفت ابنـــة الامير الكبرى ، وأن كريمة هي شقيقته . وقد كان استئجار القصر مجرد « لعبة » حاكت خيوطها الاسرة لاقناع الامير بأن يعيش معهم بعيدا عن الوحدة القاتلة .. خاصة وان العامل الميكانيكي الذي كرهه فيما سبق لم يعد كذلك ، بــل أصبح من أصحاب المصانع الناجحين . فقد اكتشف بئرا جديدة للبترول ، وساهم في بعض الشركات الاخرى ولكن هذا لا يعني أن سالم انتقل الــى « طبقة الاغنياء » في نظر ميرفت التي تقول :

ميرفت : زوجي يا بابا .. انه ليس غنيا .. نحن لا نعيش حياةالاغنياء .. نحن نقطن في فيللا صغيرة في المعادي ، وليس لدينا غير خادم واحد .. وسيارتنا يقودها سالم بنفسه انه يحيا حياة اي مهندس عادي في المصنع . على الرغم من عشرات الالاف التي يمتلكها .

سالم : اني أمتلكها اسما لا فعلا .. أقصد في نظري ، ان لي نظريتي الخاصة ، وربما كانت هي نظرية رجل الاعمال الحق .. وهي أن امـــوال المنتج الحقيقي ولو أنها باسمه ، لكنها ملك الدولة .. انه يضعها في الاعمال التي يديرها في الظاهر لشخصه .. ولكنها في الحقيقة لحياة مئات الاسر .. ولحياة العلم الصناعي والتطبيقي .. لحياة الانتاج الشعبي وحياة النفـــع العـــام .

ميرفت : هذا ما يقوله لي سالم دائما .. يقول انه أجير .. ويجب أن يعيش كأجير .

سالم : بالضبط يا ميرفت ... يعيش كأجير وينتج كمدير .. يعيـــش

للاعمال لا للمال .. المال عنده محرك في جهاز الانتاج العام .. لا ينبغـــي نزعه واللهو به في الترف الخاص .

وما تكاد مشكلة الاب الارستقراطي أن تحل على الوجه الذي ارادته ابنتاه، حتى تبدأ مشكلته العاطفية مع كريمة ، ومشكلة الدكتور حموده مع جيهان . فقد كان من أثر التجربة المشتركة التي عاشوها معا ، أن تعلق قلب الامير بشقيقة سالم ، كما تعلق قلب الدكتور بابنة الامير . ولما كان «المتصرف الوحيد » في هذا الجانب العاطفي هو سالم ، فقد توجه الجميع اليه ليرى ماذا يمكن أن تكون عليه الامور في المستقبل . فالبطالة التي يمارسها كلاهما تقف سدا ضخما يحول بينهما وبين الزواج . لهذا يشترط سالم عليهما ان يوافقا على العمل فيما يقترحه لهما من أعمال ، ويقول : « يجب أن يكون هناك عمل منتج للثروة ليكون هناك عمل منتج للذهن .. يجب أن تكون هناك ايد خشنة حتى يمكن ان توجد الى جانبها الايدي الناعمة » وتنتهي المسرحية بأن يعمل الدكتور علـــي حمودة مديرا لمكتبة شركة البترول ويتزوج جيهان ، وان يعمل الامير السابق مديرا لمعرض السيارات ويتزوج كريمة .

وهكذا نصادف نفس المنهج الفكـــري والتعبيري الـــذي صادفنـــاه في المسرحية السابقة . غير ان مسرحية «اللص» تتميز بشجاعة المواجهـــة المعاصرة للمجتمع ، بينما نلاحظ أن المبالغات في « الايدي الناعمة » قـــد أوصلته الى طريق مسدود تجاوزته الثورة نفسها فيما بعد باجراءات التأميم . والمفروض أن الفنان ، كالعراف ، يسبق الاحداث بصدق بصيرته وقـــوة حدسه . فالحكيم يقدم كافة حلوله في اطار النظام البرجوازي البديل للاقطاع ، فقد أصبح الراسمالي هو « حكيم الزمان » الذي يجد عنده الجميع حـــلا نموذجيا لمشكلاتهم الاقتصادية والعاطفية ، وهي من هذه الزاوية تعد خطوة متخلفة عن الخطوة التي اقدم عليها الفنان في « اللص » . واذا كانت «الايدي الناعمة » و « اللص » بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الصناعة ، فـــان « الصفقة » التي ظهرت عام ١٩٥٦ كانت بمثابة التعبير البرجوازي في مجال الزراعـــة .

و «الصفقة» هي بضعة فدادين تمتلكها الشركة البلجيكية في احـــدى مناطق الريف المصري ، وقد أعلنت عزمها على بيع هذه القطعة مـــن الارض للفلاحين بشرط أن يدفعوا ربع الثمن مقدما على أن يقسط الباقي على أقساط . وقد أجمع الفلاحون في المنطقة على ضرورة التعاون في دفع الثمن ، كل حسب قدرته على الدفع والملكية . وتبدأ المسرحية في تلك اللحظة التي بدأ فيها المعلم شنودة صراف الناحية في مراجعة كشف الاسماء التي دفعت نصيبها . ويتفرع

بنا السياق الى تفريعات ثانوية تؤدي بنا الى التعاطف مع هذا القطاع الكادح من جماهير الشعب المصري . فقد أجل عوضين وسعداوي زواج ابنة الاول « مبروكة » من ابن الثاني « محروس » بسبب الصفقة ، وحاول تهامي سرقة جدته لنفس السبب .الا أنه ما يكاد حانوتي القرية ومرابيها أن يحل مشكلة نصيب تهامي في الدفع حتى يفاجأ أهل القرية بحامد بك أبو راجيه وقد حضر مع وكيله عليش افندي كما أنبأهم بذلك خميس افندي ملاحظ مخازن الشركة. ويحاور اهل القرية بعضهم البعض ويتجادلون فيما اذا كان مقصد حامـــد بك هو منافستهم في الحصول على الصفقة ، وهو لا بد فائز بهـــا اذا أراد فالشركة سترحب به بغير شك لانه لن يدفع ربع الثمن ولن يقسط بل سيدفع المبلغ كاملا وعلى الفور . ويحتد بهم النقاش طويلا الى أن يصلوا الى اتفاق مؤداه أن « يخدعوا » حامد بك بزفة تقوده من المحطة الى وسط البلد حيـــث يقدمون له ما لذ وطاب ثم ينفحونه مبلغا من المال هو مائة جنيه حتى يتنحـــى عن منافستهم ويترك لهم الصفقة . ويتم الترحيب بحامد بك في حرارة وانفعال، وهو مع وكيله ذاهلان عما يجري حولهم حتى اذا تجرأ سعداوي وغمز البك بالورقة ذات الجنيهات المائة ، أعلن هذا دهشته البالغة مما يحدث . ويترجم الفلاحون دهشته بأنه يرفض المبلغ لقلته ، فيزيدون عليه خمسين جنيهـــا اخرى ، غير العشرين التي تقاضاها الوكيل دون ان ينبس بحرف . ويظـــن البك ووكيله أن هذه المبالغ انما من قبيل التكريم والحفاوة الزائدة ، ولكنهما يكتشفان الامر بعد قليل فيرفضان المبلغ بادىء الامر ، ثم ينتهي الموضـــوع بزيادة خمسين جنيها ، تفضل الحاج عبد الموجود بدفعها من جيبه تحتتهديد غامض من خميس افندي الذي لاحظ عليه أنه يسافر في أيام معينة الى البندر بغير هدف واضح .

ويفاجئنا المؤلف مرة اخرى حين يتعقد الموقف بعد القبول ، فاذا بنا أمام حامد بك وهو يصر على أن يأخذ معه « مبروكه » ابنة عوضين لتعمل دادة للطفل الصغير في القاهرة . ويبلغ به الاصرار حدا يضع معه الصفقة في كفة ومبروكه في الكفة الاخرى .وينقسم اهل البلدة انقساما عنيفا بين مستسلم ورافض الى أن تحسم مبروكه أمرها بنفسها فتعلن موافقتها على الســـفر بشرط الا يعلم بذلك « محروس » خطيبها . ويغادر البك القريـــة مشيعا باللعنـــات .

وبعد يومين يحدث أمران على جانب من الاهمية ، فقد ماتت جدة تهامي التي حرمته من مالها في حياتها بحجة أنها تدخر ما يكفي لتكفينها في آخرتها . ويعلم تهامي من جارتهم « ام السعد » أن جدته أودعت كل ما لديها طـــرف

الحاج عبد الموجود ، ولكن عبد الموجود اختفى فجأة وذاب كفص الملح ، حينئذ يشير خميس افندي تلميحا الى أن ثمة سرا في غيابه لن يقوله الان . ويحضر الحاج عبد الموجود وينكر انه اخذ شيئا من جدة تهامي الا ما يكفي تكفينها ، فيهدده خميس افندي بافشاء السر فيتطاول عليه مغرورا ان يصنعها يحلو له.
هنا يبوح خميس افندي بأن الحانوتي المرابي يسرق أكفان الموتى ويبيعها في البندر قبل أن تبيت ليلتها على جثمان المتوفي ، ويتحداه تهامي أن يبرر سفره الى البندر فور وفاة المرحومة جدته ، كما يتحداه أن يذهبا معا الى القبر ليتاكد من أن كفنها لم يسرق . ويتضح أن ثروة عبد الموجود ليست الا من اكفان الموتى . وهكذا يعلن عبد الموجود أنه سيتكفل بمحزنة جدة تهامي وعشاء المعزين ، وانه سيدفع مهر محروس ، ويجهز مبروكه ، ويتنازل عن كل قرش له في ذمة اي فلاح بالقرية .

وتحضر مبروكة من القاهرة في نفس الوقت لتختتم المسرحية بانتصارها على حامد بك وشكوك محروس معا ، فقد علم محروس بالامر وسافر اليها خفية ، ولكنها كانت بالمستشفى تعالج مما الم بها من مرض مزيف أوهمت أهل البيت بأنه الكوليرا . فحاصرت قوات الصحة والشرطة منزل البك يومين امضتهما في مستشفى الحميات الى أن تثبت براءتها من المرض ، والى أن تمكن اهل القرية من عقد الصفقة مع الخواجا صاحب الشركة البلجيكية .

لعل هذه المسرحية من بين المسرحيات الثلاث هي أكثرها نضجا من الناحية الفنية ، وأكثرها تقدما من الناحية الفكرية . لم يتخلص الحكيم حقا من البناء الدرامي المؤسس على المفاجآت ، ولكنه استطاع أن يوظف مفاجآت الصفقة في صياغة الشخصيات والمواقف والاحداث . ولم يتخلص الحكيم حقا من التفكير البرجوازي في مشكلات الشعب ، ولكن هذا المنهج في مناقشة قضية الارض والفلاح يحقق بعض المكاسب التقدمية . فلا ريب أن تخلي الشركة الاجنبية عن الارض هو رمز واضح الى زوال الاستغلال الاستعماري من مجتمع الثورة . ولا ريب أيضا أن الصراع بين الفلاحين وحامد بك هو رمز الى تلك المعركة الضارية بين الفلاح والاقطاعي في بلادنا ، وهي القضية التي ما تزال محتدمة الى يومنا هذا ، بالرغم من كافة قوانين الاصلاح الزراعي . واذا كان يضعف من قوة الاقناع الوجداني في هذه المسرحية ، أن بناءها قد شيد وفق مجموعة من المفاجآت ، فان هذا لا ينفي أنها كانت علامة فارقة في تفكير الحكيم وفنه القريب من مشكلات الشعب . وربما كانت « الصفقة » هي آخر المسرحيات التي اقترب فيها الحكيم من المجتمع اقترابا حميما وتفصيليا ، فما كتبه بعد ذلك مثل « الطعام لكل فم » يبتعد بهيكله

التجريدي عن أن يكون صدى مسموعا لبعض ما تعانية الطبقات الشعبية في بلادنـــــا .

على أن خيطا هاما يربط بين المسرحيات الثلاث « اللص ، والايـــــدي الناعمة ، والصفقة » هو ذلك التمجيد الحماسي لقيمة العمـــل في ذاتــه . والحكيم لا يمجد العمل كعلاقة اجتماعية ذات دور في الانتاج ، وانما هـــو يمجده أغلب الظن كقيمة أخلاقية تستمد مثالها من الشـــورات الصناعيـــة البرجوازية ، ولكنه على أي الاحوال يجعل من العمل قيمة ايجابية دافعـــة لحياتنا الى الامام . العمل عند الحكيم هو التجسيد الواقعي للعدل الاجتماعي، أو بتعبير شائع هو « تكافؤ الفرص » بين جميع الافراد . الرؤية الفرديـــة الاخلاقية تقف بهذا الفنان عند حدود الاسوار البرجوازية للمجتمع ، ولكنــه على ضوء نظرته الاطلاقية التي تميل الى التجريد والتعميم يحاول جاهدا أن يتجاوز هذه الاسوار .

***

الوجه الاخر لقضية العدل الاجتماعي ، هو قضية السلام ، حتى ينجاي أمامنا مستقبل الانسان على هذه الارض . وللحكيم أيضا أعمال عديدة تناقش مشكلة السلام ، ولكني أختار من بينها ثلاثة أعمال هي « صلاة الملائكة » التي نشرها عام ١٩٤١ ضمن كتابه « سلطان الظلام » و « لعبة الموت » التي كتبها عام ١٩٥٧ و « أشواك السلام » التي ظهرت في نفس العام .

في « صلاة الملائكة » يهبط أحد الملائكة من السماء الى الارض ، ويتمكن من حضور احدى الاجتماعات الدائرة بين قطبي النازية والفاشية ــ كما يوحي بذلك الفنان دون أن يصرح تماما ــ ويحاول الملاك اقناع الطاغيتين بالعـــدول عن سياسة العدوان العنصري ، الا أن مصيره يكون المحاكمة العسكرية فالحكم بالاعدام « والمحكمة تأسف لعدم تشرفها بوضعك على الصليب . فالصليب ليس عقوبة مقررة في قانون المحاكم العسكرية » .. وهي لقطـــة مشابهة لتلك التي قرأناها في « الاخوة كرامازوف » عن اعادة صلب المسيح فيما لو جرؤ على العودة الى الارض مرة اخرى .

وفي « لعبة الموت » نلتقي بمؤرخ أصابه الاشعاع الذري باصابة قاتلة ، وهو يود انفاق ما تبقى من عمره في الاعداد لجريمة لا يدري بها احد ، حتى ولا صديقته الراقصة كليوباترا التي التقى بها في أحد الفنادق « دعوني أصنع بأيامي الباقية ما أريد .. ولتكن ارادتي صورة مصغرة لارادة هذا العصـــر الفظيع ! » ، « انكم لا تسمحون لفرد أن يلعب لعبة الموت ، ولكنكم تسمحون لدول بأسرها أن تلعبها » .. وهي قريبة الشبه من الفكرة التي طرحهـــا

الحكيم نفسه عام ١٩٥١ في مشهد تمثيلي قصير أسماه « بين الحرب والسلام » وجعل من السياسة غادة جميلة متزوجة من الحرب ، وجعل من السلام عشيقا يتغزل فيها . وينتهي الامر بأن تغدر السياسة بعشيقها حين تغريه بالبقاء في غرفتها ويفاجئها ـ كما خيل للسلام ـ زوجها الحرب فتدفع بحبيبها الى دولاب ثيابها ويكاد الزوج أن يفتح الدولاب لولا حيلتها ومداعبتها التي حالت بينه وبين السلام ، ثم يخرج العاشق الولهان من دولاب الملابس أصفر الوجه مضطربا في هلع ، وتنتهي العلاقة بينهما .

وهي فكرة رومانتيكية خالصة ترى الشر قدرا ميتافيزيقيا معزولا عن الارض الاجتماعية ، كما ترى الخير ملاكا سماويا ترفضه الارض .

وهو في «اشواك السلام » يتساءل في وضوح «العالم كله يريد السلام ! كل فرد في كل شعب من شعوب الارض لا ينشد غير الاستقرار والسلام ! لماذا لا يتم السلام اذن . ما هي العوائق في طريق السلام ؟ » وعلى لسان نفس الشخصية يردد مرة اخرى « كل الشعوب تريد السير في الطريق الى السلام . فلا بد اذن أن تصل ، وهذا طبيعي ، والعكس هو غير الطبيعي .. أن تسير الشعوب في هذا الطريق ولا تصل .. لماذا ؟ لماذا ؟ » ومرة ثالثة يضيف مؤكدا « أليس من العجب أن يسير الانسان في الفضاء نحو القمر ، ولا يسير على الارض نحو السلام ؟ ! أيهما أصعب ؟ وأيهما أدعى الى تفكيره الاول ؟ » ويجيب بصورة مباشرة وأخرى غير مباشرة ان أي طرفين يختلفان حول السلام انما لان كلبهما « قد صنع للاخر صورة مثيرة بغيضة » خلقهما التفكير والتدبير عند السياسيين . ولا بد من التخلي عن سياستهم لنولي وجوهنا نحو عصر جديد وانسان جديد .

اما الصورة غير المباشرة في « اشواك السلام » فهي المزاوجة التي تعرفنا على مثيل لها في « الطعام لكل فم » بين الاطار الخارجي للمشكلة ، ومضمونها الجوهري . فالاطار هو علاقة الحب التي نشأت بين ابنة محافظ الشرقية وابن محافظة الغربية ، والمحافظان كلاهما على طرفي نقيض في كل شيء كما يبدو للنظرة السريعة ، ولذلك فهما على خلاف دائم ، أحدهما يتهم الاخر بأنه « زير نساء » بينما الاخر يتهم الاول بأنه « قاتل زوجته » . وبالتالي فلا بد من ايجاد حل ـ أو عقدة بمعنى أدق ـ لمنع هذا الزواج من أن يتم . وهكذا يحتال كلاهما على تزييف صورة فوتوغرافية لكل من الفتى والفتاة في وضع مخجل يحول دون اتمام الزواج ولكن الشاب في اللحظة الاخيرة يسلك في قطع العلاقة اسلوبا مهذبا فيدعو الفتاة عند رحيله الى جنيف ليواجهها بالصورة التي تبينها مع شاب يحيط معصمها بسوار ساعة ذهبية . غير أنه

يفاجأ بها تسبقه الى الهجوم وتعرض عليه صورة أخرى تبينه في وضع غريب مع امرأة من طراز مشبوه وقد وقفت الى جانبه وتهدل شعرها على كتفه . ويكتشفان معا زيف الصورتين اللتين التقطتهما دسا وتزويرا مباحث الشرقية والغربية باتفاق سابق مع محافظ كلا المحافظتين . فلم يكن الرجل الذي انحنى على معصم الفتاة سوى مخبر والدها جاء اليها بساعتها ، ولم تكن المرأة ذات الشعر المتهدل الا احدى بنات الهوى التي استأجرها مخبر والده لتمثل هذا الدور الذي افتعلته اثناء وجوده بالمطار عند رحيله السابق ، وما أن يعـــود السلام الى الفتى والفتاة حتى يلتقي والداهما لقاء عدائيا أول الامر ، ثـــم يكتشف أحدهما الاخر ، ويمحوان معا الصورة البشعة التي رسمها الذهـــن بغير استناد على الواقع الحقيقي . هذا هو الاطار ، أما الصورة نفسها ، فهـــي تبدأ مع الشاب العاشق ، لانه يعمل بالسلك السياسي ، فهو يصاب بخيبة الامل كلما وقف المعسكران في وجه السلام يهتفان له حقا ، ولكنهمـــا يعدان له الكمين بعد الاخر فيسقط صارخا من الالم .

لا شك اذن أن الاطار في « أشواك السلام » يتفاعل مع مضمونها تفاعلا تلقائيا تحتمه طبيعة الاختيار للشخصيات والاحداث والمواقف ، وليس محافظ الشرقية الا المعسكر الشرقي ، وليس محافظ الغربية الا المعسكر الغربي ، وليست قصة الحب الا ذلك الهيكل الخارجي الذي يكسوه الحكيم بالفكـــرة الرئيسية التي اتضحت لنا في مواقف الشاب بمؤتمرات جنيف .

والفرض الرئيسي عند الحكيم ، بشأن الحرب والسلام ، ينبع مــــن نظرة رومانتيكية كما قلت . فالتسوية بين المعسكرين في الموقف من قضيـــة الحرب والسلام هي تسوية ظالمة لحقيقة الموقف أملتها ضرورات الاطــــلاق والتعميم التي يلجأ اليها الحكيم وهو يجرد الظاهرة من الارض الاجتماعيـــة التي نبتت منها . فهو حين ينظر من أعلى ، لا يرى سوى التسوية بين طرفي النزاع ويختار موقفا رومانتيكيا هو التسامي عليهما بتخطئتهما معا .

وليس المهم هو الخطأ أو الصواب في هذا الموقف أو ذاك ، بقدر مـــا نلاحظ الحيرة الشديدة التي تواجه قارىء الحكيم أو مشاهدته على خشبـــة المسرح ، وهو يحاول أن يعرف ما الحل اذن ؟ وهي نفس الحيرة التي تواجهه في موقف الحكيم من قضية العدل الاجتماعي . ان مصير الانسان في هـــذه الاعمال جميعها مصير ضبابي غائم لا يبين .

وعلى غير هذا النجو يعالج المسرح المعاصر المستمد من أدب الحكيم هذه القضايا وتلك المشكلات . فنعمان عاشور في « الناس اللي تحت » كان بداية جادة للتحول عن الرؤية الفردية الاخلاقية عند الحكيم ، الى الرؤيةالاجتماعية

الموضوعية لظاهرة الصراع الطبقي في المجتمع . وكذلك مصطفى مشعل في « القنبلة الثالثة » كان بداية فهم جديد لقضية السلام على الارض ، فقد رمز بقنبلة هيروشيما وناجازاكي الى ذلك العدو الحقيقي للسلام . وهنــاك محاولات اخرى على الطريق الطويل بين العدل الاجتماعي والسلام ، تحاول أن تصوغ مستقبل الانسان في بلادنا والعالم ، صياغة تختلف في الكثير مع صياغة توفيق الحكيم .على أنه يبقى لهذا الفنان العظيم دوره الرائد فــي تحديد موعد الحياة مع المسرح المصري مهما شابت هذه الحياة آثار الولادة المتعسرة .



خـاتـمة

الفانتازيا الواقعية

« احاول دائما أن اشارك في هذا العصر ، وكل ما اخشاه أن يكون بيني وبين العصر حجابا طالما انا على قيد الحياة لان الامر المؤسف في الشيخوخة هو أن يكون الانسان حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره وعقله ، وأرجو الا تحدث لي هذه الكارثة » .   توفيق الحكيم

(١)

في كتابي « ثقافتنا بين نعم ولا » وجهت الى توفيق الحكيم خطابامفتوحا اتسمت بعض عباراته بالعنف مؤداها ان الحكيم ليس محتاجا للهاث وراء موجات الشباب الهادرة من حوله لان ثورته في الادب والفن هي الجذر البعيد لهذه الموجات ولان الكاتب عادة لا يتجاوز مقتضيات التاريخ . وكان هـذا المعنى تقريبا هو مضمون رسالتي الى نجيب محفوظ ولويس عوض . ولم يخطر ببالي قط انني اطلب الى ادبائنا الكبار ان يستريحوا من عناء الرحلة في ابراج من العاج يطلون على نهر الزمن الصاخب . وانما وددت القول بـأن الشباب وحدهم هم القادرون على السباحةفي هذه المرحلة ، وانهم بصوابهم واخطائهم انما يوجزون ملامحها وتفاصيل ايامها وتناقضاتها . وان غاية ما يستطيعه الاديب الكبير هو أن يكون أمينا لثورته الاولى فيبارك الثـورات التالية ولا يقف عقبة في سبيلها . وكان توفيق الحكيم قد نشر في «الاهرام» تمثيلية زعم انها لاحد الادباء الشباب ، تعتمد في هيكلها العام وحوارها على التداعي اللفظي بحجة « التجديد » . وقد رد توفيق الحكيم على هذا الفرض او التصور لادب الشباب بخطاب ندد فيه بهذا اللون من الوان التجديـد

الخادع وانكر على بعض الادباء الجدد قولهم أنهم جيل بلا اساتذة . وشعرت أن الحكيم قد انساق مع موجة المحافظين من الكتاب الكبار فظلم أبناء الموجة الجديدة ظلما فادحا ، فأدب الاصلاء منهم لا يمت صلة قرابة الى هذا التجديد المزيف الذي افترضه الحكيم فرضا وأسس حكمه علـى هذا الفرض غـير الواقعي . لذلك حاولت أثناء فترة مساهمتي في الاشراف على تحرير الملحق الادبي والفني لمجلة « الطليعة » ان أقدم الجيل الجديد من الادباء المصريين تقديما جديدا بنشر الجيد من انتاجه وتقييم ما أنجزه في الشعر والقصة القصيرة — خاصة — ابان الستينات . على هذا النحو قدمت « الطليعة » لوحـة تقريبية لادب الشباب اثبتت أهليته لان يحتل مكانه في تاريخنا الادبي وأن لا علاقة بينه وبين الصورة التي صورها أو تصورها توفيق الحكيم .

كذلك كان من البواعث التي دفعتني لمحاورة الحكيم في رسالتي المفتوحة هو تحليله لظواهر العصر الجديد خارج ديارنا ، كصعود الانسان الى القمر وغليان الشباب في الغرب . لقد أكد لي هذا التحليل رغبة توفيق الحكيم الملحة في « الكلام » عن المشكلات الطارئة على دنيانا . وكنت ارى أن مجرد الحديث عما تموج به الحياة الجديدة في الثلث الاخير من القرن العشرين لا يعني أن الكاتب مرتبط بعصره وروح هذا العصر . وانما لا بد من الحصول علـى مجمـوعة من المقومـات الاساسية التي تجعل من الاديب كاتبا معاصرا ، في مقدمتها أن يكون ابنا رشيدا لهذا العصر ، لاكثر منجزاته الفكرية تقدمـا وشبابا . تماما كمسألة « العالمية » التي لا تتأتى بالتركيز على الانسان المجرد او القضايا النظرية البالغة التعميم . وقد رأيت ان الحكيم كان يضع احيانا نظارة على عينيه لا تنتمي الى منجزات العصر في الرؤية ، وانه أحيانا اخرى كان يركب بين جوانحه رادارا يستقبل الظواهر الوافدة من بعيد ، ولكنـه رادار من طراز قديم ليس بمقدوره أن يستوعب كافة الابعاد ومختلف الزوايا . وكنت أخيرا ارى في ذلك كله اهدارا لطاقة الحكيم الخلاقة التي أمدت الاجيال المصرية المعاصرة كلها بما يجعل منه واحدا من اهم الاباء الشرعيين لاكثـر الجوانب ايجابية واشراقا في أدبنا الحديث .

لهذه الاسباب مجتمعة وجهت اليه رسالتي المذكورة ، ولم تكن بعض العبارات الحادة التي تضمنتها الا غيرة على تاريخ الرجل واستبصارا بما قد يستطيع أن يلهم به الاجيال الصاعدة من تراثه الغني . ولحسن حظي أن الحكيم فهم خطابي على هذه الصورة التي اجملتها ، اختلف معي واتفق ولكنه ظل مدركا لغايتي من نقد أعماله الاخيرة . وما زلت ارى أنه حين كان يغوص في اعماق المجتمع المصري كان يأتينا بأطيب الثمرات ، خاصة تلك المستويات

من « العمق » التي تضطرم في لجتها صراعات الحضارة والتاريخ والقــوى الاجتماعية الطافية على السطح ، أي كل ما يعنينا على الصعيد الوطنــي لعام . أما حين كان يتشبث بموجة هادرة أو نيار غلاب فقد يتعرف على منبعه حقا ولكنه قليلا ما كان يعي أين المصب . وهنا كان يقل العطاء . ولكن ذلك لا ينفي أن توفيق الحكيم في مجموع تجاربه كان ابنا مخلصا لهذا الشعب وفيا لهذا الوطن ، كما أن الشعب والوطن كلاهما ، كان البوصلة التي وجهتــه نحو التراث من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى . انه كاتب اصيل ومعاصر ، ولكن بغير المعنى الذي قصدته بعض كتاباته الاخيرة . وان كان تراثه فــي جملته يجسد خطا حيا متطورا ، انحاز قرب خاتمته الى جانب التقــدم التاريخي . تشهد بذلك مواقفه العملية وتؤيده اقواله المباشرة . وسوف اعمد هنا ، قبل الرحلة التفصيلية مع أعماله الاخيرة ، الى اقتطــاف بعــض «اعترافاته» كما أحب ان أسمي هذه الاقوال التي أدلى بها في لحظات الصدق الرائع مع النفس والاخرين .

* حول تطور نظرته الاجتماعية يقول الحكيم « في شبابي كنت شيخا في التفكير ، فعندما احتدمت معركة السفور والحجاب بالنسبة للمرأة ، كان من الطبيعي لانسان شاب من حيث العمر في ذلك الزمن ان ينحاز الى صف المطالبين بتحرير المرأة وسفورها ، ولكن العجيب اني كنت من المتشككين في أمر سفور المرأة وتحريرها ، وظهر ذلك في مسرحيتي (المرأة الجديدة) التي كتبتها عام ١٩٢٣ ، في أوائل العشرينات من هذا القرن حيث كانت حركة تحرير المرأة بعد ثورة ١٩١٩ من أهم ميادين النشاط الاجتماعي ، واني لاعجب اليوم وأنا في شيخوختي المتطلعة الى المستقبل والمنتمية الى التقدم والتحرر كيف كنت في شبابي بهذه العقلية الرجعية المتحجرة . ذلك يرجع الى أثر البيئة والتنشئة الاجتماعية والعائلية التي كانت تضغط على عقلية الشباب وتجمدها تجميدا ، والنتيجة انني عشت حياتي بالعكس ، أو بالمقلوب ، اذ كنت شيخا متجمــد العقل في شبابي ، وهذا يدفعني لمطالبة شباب اليوم بأن يعيشوا حياتــهم بمنطقها الطبيعي فيصبحوا أصحاب عقلية بعيدة عن التجمد » (١) . علينـــا بالطبع أن نحذر تقييم الحكيم لنفسه في بعض المواضع .. اذ أن تطوره لم يكن على هذا النحو البسيط المستقيم ، بل كان بالغ التركيب والتعقيد ، فهو اذا كان قد اتخذ موقفا متخلفا من قضية المرأة عام ١٩٢٣ فانه اتخذ مواقـــف

---

١ ــ راجع حديث توفيق الحكيم الــى امينة النقاش بمجلة « الشباب » ــ العــدد الاول ٥ــ١٢ــ١٩٧٢ .

تقدمية عديدة من القضية الوطنية والاجتماعية بعد ذلك بعشر سنوات في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » ولكن الدلالة العامة تبقى صحيحة ، وهي أن خط تطوره ظل دوما للامام .

* لم تكن قضية تحرير المرأة وحدها هي القضية التي سجلت في الجدول البياني لتطور الحكيم نقطة نكوص ، وانما كانت هناك ايضا قضية الشرق والغرب التي تصدى لها في وقت مبكر حين كتب « عصفور من الشرق » . واذا غضضنا النظر عن المبررات التي يسوقها الحكيم للدفاع عن موقفه القديم ، فان ما يعنينا هو تطوره المعاصر حيث يقول « .. لم يستطع الشرق أن يضيف كثيرا الى النهضة التي كان قد خطط لها في عشرينات وثلاثينات هذا القرن وزاد الطين بله ، انه ابتلي بمساوىء الحضارة الاوروبية من التكالب على المادة ، بدون أن يضيف اليها محاسن النهضات من التجديدات الفكرية والمبتكرات العلمية والوثبات الفنية التي رأيناها في ميادين العلم والفن والتكنولوجيا في الحضارات الغربية ، وكل ما شاهدناه عندنا قعود وهمود وتمسك بشعارات جامدة والتغني بامجاد قديمة لم نضف اليها شيئا ولم نجدد فيها . ولذلك كثر الكلام اليوم عما يسمى بالانحلال الحضاري الاوروبي لاراحة انفسنا من سباق النشاط الحضاري الحقيقي لاوروبا والعالم المتحضر . وترتفع الاصوات هنا وهناك تنعي حضارة أوروبا وتتخذ من بعض الظواهر السطحية كملابس الشباب أو مظاهر لهوهم دليلا على انحلال هذه الحضارات متجاهلة شتى نواحي النشاط المثمر ، والخلاق ، والانتاج الحقيقي في كل ميادين النشاط الانساني والذي يقوده بحق أغلبية الشباب في تلك البلاد »(١) . وربما كان التحفظ الوحيد على هذه الكلمات ان الحكيم لم يوضح ما يعنيه تماما بمساوىء الحضارة الاوروبية التي ابتلينا بها واكتفى بتسميتها «التكالب على المادة » وهي تسمية أخلاقية غامضة لفرط عموميتها . وكان الاجدر به أن يميل الى التفصيل فيدعو الحضارة الرأسمالية باسمها الحقيقي ، وحينئذ كان عليه أن يفرق بين نسيجين رئيسيين يشكلان فيما بينهما الحضارة الاوروبية المعاصرة ، وأقصد بهما النسيج الاشتراكي في مواجهة النسيج البرجوازي . وهنا فقط يصح قوله باننا ابتلينا حقا بالطبعة المحلية من الرأسمالية الاوروبية ، وأمامنا البديل الحضاري الشامل في الاشتراكية . ان توفيق الحكيم سيقود هجوما ضاريا ــ بعد قليل ــ على الاستعمار والرأسمالية ، ولكنه يتجنب بمجهود واضح تقديم البديل الاكثر رقيا في

---

١ ــ المرجع السابق .

مضمار التطور التاريخي . على أية حال ، كانت هذه الكلمات السابقة حول الشرق والغرب مدخله لمناقشة قضية التراث والعصر، فيقول « .. فنحـــن جميعا نريد ما نسميه الاصالة ، أي المحافظة على طابعنا وشخصيتنا ،ولذلك نريد التمسك بكل عاداتنا وتقاليدنا والانطواء على تراثنا القديم ، ولكن ذلك كله لا يؤدي الى الاصالة ، لان الشخصية المميزة للانسان ليس في مجرد لباس ظاهري قديم ولا في مجرد الاحتفاظ بنسب أو حسب في صورة حضارة قديمة. أن الشخصية المميزة لاي فرد ولاية امة هي في اجتماع عناصر كثيرة ومختلفة تهضم وتختلط ويخرج منها عصارة واحدة تلون الوجه بلون صحي معين . لذلك يجب أن نجمع في داخلنا الجيد الحي من تراثنا مع الجيد العصري من الحضارات التي تعيش وتتطور من حولنا .. يجب أن تركب قطار العصـــر بامتعتنا الخاصة وحقائبنا المملوءة بأجمل تراثنا مع احدث وانفع المعروضات في المحطات التي يمر بها قطارنا . ان الاصالة من التأصيل أي أن ما ليـــس عندنا في الاصل نأتي به ونؤصله . وهكذا فعل الغرب يوم اخذ الكثير مـــن الشرق واصله عنده واصبح جزءا من تراثه هو وشخصيته »(١) . ويطبـــق الحكيم هذا التصور لفكرة الاصالة على فنه الاثير وهو المسرح ، فيقـــول « .. والرأي الارجح هو أنه ما دام المسرح ليس أصيلا في أدبنا العربي فلا بد اذن من أن نؤصله . اي ان نأتي به من بلاده ونزرعه في بلادنا ، هكذا فعلنا في الزراعـــة مثلا ، جئنا بالقطن الى مصر واصلناه واذا به يصبح له شخصية عالمية واذا بالقطن المصري هو خير الاقطان . وسبق أن قلت أن أوربا اصلت عندها الكثير من افكار الشرق وآدابه وفنونه واهتمت مثلا بكتاب الف ليلة وليلة واصلته في ادابها وغذت أطفالها ببعض حكاياته ونسجت على منواله في كل شيء واصبح جزءا من تراثها أكثر مما هو في تراثنا مع أنه كان نابعا منا» (٢) وفي مقدمة المشكلات التي تمس قضية الاصالة والمعاصرة او التـــراث والتجديد كما يحب البعض ان يسميها ، مشكلة التعريب سواء في البلاد التي لا زالت اللغة السائدة فيها لغة أجنبية أو في البلاد التي تتكلم وتكتـــب باللغة القومية ولكنها تواجه المشكلة في التعليم الجامعي ، وخصوصا فـــي المعاهد والكليات العملية . في هذا الصدد يقول الحكيم « ينبغي لنا أن نسير على حذر وبكل تؤدة وتعقل وان نتجنب المغالاة والاندفاع العاطفي وأن ننظر، الى اي حد يؤدي بنا التعريب الكامل لمصطلحات العلوم الى نوع من الانفصال

---

١ ــ راجع حديث توفيق الحكيم الـى مجلة « المجاهد » الجزائرية ــ ١٨ مارس١٩٧٣.

٢ ــ المـرجــع الســـابـــق .

الحضاري في وقت نحن نسعى فيه الى اللحاق بركب الحضارة .. علينا ان نميز بين التعريب الـذي يعرقل اتصالنـا بالحضارة والتعريـب الـلازم لشخصيتنا» (١) ذلك هو التطبيق العملي لفكرته عن معنى اصالتنا وشخصيتنا وحضارتنا ، انها يجب أن تكون « نابعة من حصيلة الاحاطة بجميع الثقافات والحضارات السابقة والمعاصرة ومزجها وصبها في اناء واحد هو قلبنا ، وعندما تصبح في دمنا فاننا نخرجها بعد ذلك وقد طبعت بلون شخصيتنـا وطبيعتنا ورائحتنا ونضيف بهذا الى تراث الانسانيـة ما يزيدها ثراء » (٢).
ان حوار التراث والعصر في أدب توفيق الحكيم وفكره عميق الغور في عقله ووجدانه ، وليس أمرا طارئا .. فهو ينتمي الى ذلك التيار الذي عرفته مصر خلال العشرينات والثلاثينات في مواجهة القهر الاستعماري والرجعيـة المحلية . وهو التيار الذي تجمع حول الفكرة المصرية لا بدافع عنصري ،وانما كمحاولة لبعث الشخصية المصرية من رقادها الطويل بغير انفصال ـمطلقا ـ عما حملته الحضارة الغربية معها من ثمار الفكر الجديد . ان اكثر الداعين الى الفكرة المصرية في ذلك الوقت هم أنفسهم اكثر المتحمسين للحضـارة الغربية . ومن هنا كانت وطنيتهم أبعد ما تكون عن شوائب التعصب العرقي، وانما هم أبناء اليقظة القومية التي كان التأثر بالغرب من ابرز عناصرها ، رغم تناقضها الرئيسي مع الاستعمار الغربي ، فرنسيا كان أو انجليزيا .
يصف الحكيم تلك الايام في رسائله المتبادلة مع طه حسين عام ١٩٣٣ في كتابه « تحت شمس الفكر » بقوله « كنا في شبه اغماء ، لا شعور لنا بالذات .. لا نرى انفسنا ، ولكن نرى العرب الغابرين ، ثم بدأت الذات المصرية واضحة ـ على حد تعبيره ـ وبدأنا نعي ونحس وجودنا » ويذهـب في تحلـيل الفوارق المادية والروحية بين العرب والمصريين وبين المصريين واليونان ، تحليلا انطباعيا صرفا يكاد يكون تهويما ميتافيزيقيا قد يفيد الفن فيكتب «عودة الروح » ولكنه بالقطع لا يفسر للعقل ما يقنع به . أنظره يقول « أن المصريين نزلوا من بطن الازل الى أرض مصر » فلا نستطيع أن نفهم كيف تم ذلك وما الفائدة من ورائه.وترحل معه في دهاليز الافكار وكواليس الفنون حين يعقد المقارنات المتتالية في المنطق والفلسفة والتاريخ والعمارة والموسيقى والادب بين « هؤلاء واولئك » فلا تكاد تعثر على أسانيد من العلم ولا تأييد من التاريخ أو براهين من العقل . ولكنك تشعر به يتوهج بأهازيج عاطفية مشحونـة

---

١ ـ المـرجـع السـابـق .
٢ ـ المصـدر السـابـق .

بالاسى والامل في خلق مصر الجديدة . وتوفيق الحكيم لا يغير كثيرا بعد طول الزمن من هذه الاراء والمعتقدات . غاية ما هنالك انه يتألم بعنف من هـــول المسافة بين مصر والحضارة المعاصرة ، وهو لا يلتمس الاسباب ولايشخص العلاج ، ويكتفي بتصوير الجراح . انه لا يزال يرى في أحدث كتاباته « ان مصر عندما تفقد قوتها الفكرية لسبب من الاسباب أهمها الاحتلال الاجنبـــي الطويل ، فانها لا تموت ، لانها لا تعرف الموت » (١) ويرى أنها لم تكن مصادفة أن يكتب «أهل الكهف» المأخوذة عن القرآن في موضوع مسيحي وعن تفكير في الزمن وثنـــي فرعونـــي (٢) ذلك ان شخصية مصر هـــي في تكامل ملامحها ومسار تفكيرها عبر القرون والاحقاب (٣) كما ان مصر في حالة يقظتهـــا ونهضتها تتخذ حضارتها دائما شكل الحضارة الكاملة الجامعة لكل العناصر (٤) ومعدة مصر قوية « تهضم كل شـــيء ، ولا يبقى في النهاية غير مصر»(٥) ومن خصائصنا المصرية الشعور بالبقاء « تجده اما في كتلة الاحجار واما في كتلة الشعب المصري » (٦) .. وبالرغم من هذه الصلوات لمصر — وتكاد بعض المقاطع أن تتحول الى تعاويذ وتمائم تصلح للطقوس الشعائرية أكثر مما تصلح للبحوث العلمية — بالرغم من هذا التهدج ، الرومانسي الخاشع في معبد «مصر» فان الحكيم يقود حملة ضارية على السلبيات البشعة التي يرجعها دائما الى الاحتلال الاجنبي الطويل ، فالسماحة التي عرفت بهـــا الشخصية المصرية نتيجة العراقة وحكمة العمر عبر السنين تنزلق أحيانا الى « التساهل » وهو الوجه الدميم للتسامح . وكلمة « ماعليهش » تعبر عـــن هذا المسخ للسماحة خير تعبير . وصيانة شخصيتنا الوطنية تنقلب في كثير من الاحيان الى نوع من الجمود على العادات والقيم البالية التي تمنع رياح التغيير من ان تفعل فعلها . ويتذكر الحكيم — وهو يقابل بين غربته في باريس الجديدة التي كان يعرف فيما مضى شوارعها وحواريها ومقاهيها وبين الحال في مصر — انه ذهب مع بعض الاصدقاء لزيارة شارع سلامه بحي السيـــدة زينب الذي جاء ذكره في « عودة الروح » واذا به يجد نفس المنزل والشارع واسمه ووصفه كما كان بالضبط « ما من شيء تغير . أكثر من خمسين عاما وكل شيء كما كان . وكأن الزمن جالس أمام باب المنزل يدخن النرجيلة »

---

١ — راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجديد — ١٩٧٢ (ص٦٢—٨٩).

٢—٣—٤—٥—٦ : راجع كتاب « رحلة بين عصرين » دار الكتاب الجـــديد — ١٩٧٢ (ص ٦٢ — ٨٩) .

(١) . لقد عقد الحكيم في كتابه « رحلة بين عصرين » مقارنة مؤسية بين التقدم الهائل الذي رآه في أوائل السبعينات باوروبا والتخلف المذهل الذي ما نزال نرسف في أغلاله . غير أن الحكيم اكتفى بالتصوير دون التفسير ، فالقول بأن الاحتلال الاجنبي الطويل هو السبب ليس تفسيرا كافيا والا تحول هـــذا الاحتلال الى ما يشبه القدر الميتافيزيقي الذي لا نملك منه فكاكا . ان الاحتلال الاجنبي كما انه سبب فانه أيضا نتيجة ، وكما يمكن أن يكون نهاية فانه يصلح أن يكون بداية .وهو لا يمكن أن يكون سببا وحيدا للتخلف ، اذ لا بد من أن نسيج الحياة الاجتماعية يتضمن عديدا من الخيوط المضفورة مع هذا الاحتلال في جديلة واحدة ضد تقدم هذا الشعب ومستقبله . ان الحكيم يدرك ادراكا مأساويـــا نافذا ان « الماضي » يزحف علـــ حاضرنا بما يشل قواه الفاعلة عن التطور ، ولكن هذا الماضي ليس زمنا تجريديا وانما هو قوى وعلاقـــات اجتماعية تصوغ ايديولوجيتها عن التراث والعصر وفق مصالحها الانيـــة العابـــرة .

* ظلت قضية « الحرية » من الهموم التي أرقت الحكيم دوما . كان يرى في الماضي الواجهات الليبرالية اللامعة وقد تسترت خلفها جرائم الطبقـــات شبه الاقطاعية والفئات العليا من البرجوازية ومن ورائهم جميعا العـــرش والاستعمار . وكان يرى في الانتخابات والبرلمان والاحزاب مجرد لعبة لها قواعدها المرسومة سلفا والتي تعتمد أولا واخيرا على امية الملايين وفقرهم ، فاذا اخفق هذا الاعتماد مرة أو مرتين كشرت الدكتاتورية عن أنيابها بـــلا مبالاة . ورغم صحة المظاهر التي احصاها الحكيم في هذا الصدد ، فانه تد تورط أحيانا في شراك التعميم ، فلم تكن لديه خبرة العمل السياسي في الحياة اليومية ، وانما كان يجرد المسائل ويطلق عليها الحكم اطلاقا لا يفيد فـــي معظم الاحوال القوى الديموقراطية الحقيقية التي تناضل في ظروف صعبة . ثم عرفت مصر بعد حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ نموذجا اخر للنظام السياسي . وهنا يقول توفيق الحكيم « كان لي ذات يوم موقف بالنسبة الى طريقة الحكم في بلادنا ، فقد رأيت الديموقراطية البرلمانية قد انقلبت الى ثرثرة ومهاترات بين الاحزاب ثم الى انتهازية المستوزرين الذين يريدون الحكم لنيل المغانـــم الشخصية . وتوقفت بذلك حركة التقدم عن طريق الحكـــم ، ولـــم تجـــد الحكومات المتغيرة المتنابذة وقتا لانتاج مشروعات تفيد الامة فكتبت ضـــد هذا الذي وصفته بالديموقراطية المزيفة والحياة البرلمانية الفاسدة . ولكـــن

---

١ ـــ المصـــدر السابـــق .

اتضح لي ان البديل لذاك ليس الدكتاتورية التي لا تؤمن بحرية الفكر ، بل بالنظام الصالح الذي يحقق ديموقراطية صالحة » (١) وكما كان هجومه القديم على « الديموقراطية الزائفة » ضبابيا غائما ، فان هجومه الحديث عن الدكتاتورية جاء باهتا بلا ملامح . ذلك لانه لا يربط قضية الديموقراطية بسياقها الاجتماعي التاريخي ، اي بأرضيتها المادية . وانما تكاد الديموقراطية في تصوره أن تكون حرية الصفوة المفكرة المثقفة من الكتاب والادباء والفنانين . نلاحظ ذلك مثلا في قوله « اننا نعيش اليوم أزمة الفكر العربي المعاصر ،وأهم أسبابه هذه الازمة هي عدم الاجتراء على لمس المقدسات ، والهرب أو عدم القدرة على تحليل المسلمات . وما دام الفكر العربي مقيدا بأغلال تمنعه من التحليل والمناقشة فلا يمكن أن يعرف العقلية العلمية وبهذا يظل دائما هائما في الغيبيات ، وقد تصلح الغيبيات لبعض انواع الشعر والفن ، ولكنها خطوةفي ميدان البحث والعلم والتفكير . ولن يكون هناك فكر عربي يؤدي الى العقلية العلمية التي تدفع الى اكتشافات العلم ومسايرة الحضارة العصرية الا بالبحث الحر وحرية الفكر » (٢) . ولا شك أن غياب حرية الفكريقتل روح الخلق وحاسة الابداع ، ولا شك أيضا أن غياب الديموقراطية هو احد أشكال التخلف الحضاري . ولكن هذا لا ينفي ان الحريات الديموقراطية في غيابها وحضورها هي من أحد الوجوه انعكاس لحركة القوى والعلاقات الاجتماعية . ومن ثم كان صراع الاجيال ، فوق أنه صراع الطبيعة فهو أيضا صراع التاريخ ، أي أنه بالضرورة صراع اجتماعي. ان جمود أحد الاجيال يعني سيدة الافكار الاجتماعية لهذا الجيل ، حتى ولو كانت احدى شرائحه أكثر تقدما من غيرها ، فان هذه الفئات التقدمية لا تجسد في منهج تفكيرها واساليب تعبيرها الا منجزات العصر الذي عاشت في ظلاله أروع سنوات عمرها ، سنوات التكوين وسنوات العطاء . أما الجيل الجديد فرغم انعدام التجانس الاجتماعي بين شبابه ، الا ان وحدة العصر وتقارب الاصول الاجتماعية والمناخ السياسي المشترك ، يقترب بأهمعناصره من اكثر الافكار تقدما على صعيد العصر والعالم والمجتمع . ومن هنا فان توفيق الحكيم حين يطالب بالحرية لهذا الجيل ، فانه في واقع الامر يتخذموقفا تقدميا من مستقبل المجتمع مهما جاءت كلماته ــ كشأنه في معظم الاحوال ــ عامة ومثالية ومطلقة . يقول « أنا من أشد المطالبين بالتفتح على كل نشاط

---

١ ــ راجع حديثه المذكور سابقا في مجلة « المجاهد » الجزائرية .

٢ ــ المرجع السابق .

ذهني في الحياة، وأرفض رفضا قاطعا اي توجيه للشباب يؤدي الى السجن داخل حدود معينة بحجة صيانته من الزلل ، ولكن التفتح هو العاصم الحقيقي . ومن هنا فان الشباب مطالب بأن يقرأ كل انواع الثقافات بما فيها القيم والغث ، الضار والنافع ، فليقرأ الشباب ما شاء له من قراءات بكل حرية وبلا وصاية ولنترك له فرصة أن يحكم بنفسه على قيم الاشياء وأن تتربى فيه ملكة التفكير الخاص والحكم الصائب ، فالحجر على عقول شبابنا حجة حمايته ، يؤدي الى عجز الشباب عن معرفة ما هو رديء وما هو طيب ، ذلك أن الثمين تزداد قيمته بمعرفتنا للرديء » (١) أكرر القول بأنه رغم التجريد والتعميم والاطلاق في هذه الكلمات ، فاننا لا نستطيع أن نعزلها عما يضطرم بها مجتمعنا من صراعات بين القديم والجديد ، بين التخلف والتقدم ، بين الماضي والمستقبل . توفيق الحكيم لا يلقي بكلماته جزافا في الهواء ، فهو يعرف ــ والشباب معه ــ ان هناك ثقافة سائدة سهلة وميسورة وفي متناول اليد ولا تتطلب من احد صراعا من أجل الحصول عليها . وهو يعرف ايضا ــ والشباب معه ــ أن هناك ثقافات اخرى صعبة المنال . واخيرا فالجميع يعرف أن أشكال الحصانة التي تتمتع بها الثقافة السائدة ليست من صنع الشباب ، ولكنها من صنع تلك الشرائح الرجعية المتخلفة من الاجيال التي تضع المتاريس في مواجهة الثقافات الاخرى . والديمقراطية الحقة ــ حتى بمعناها الليبرالي ــ لا تحمي ثقافة وتعرض اخرى للخطر ، وانما هي تسبغ حمايتها عل كافة تيارات الفكر والحضارة .

***

تلك هي اهم « الاقوال » التقريرية المباشرة في أحدث مراحل تطور توفيق الحكيم . وهو فيها يكرر افكارا سبق ان قالها فيما مضى ، ولتكرارها دلالة واضحة ، هي أن المجتمع ما زال بحاجة اليها . وهو فيها يستحدث افكارا جديدة من وحي التطورات التي تم احرازها في العالم المتحضر ، والنكسات التي منيت بها بلادنا . وهو في كل ذلك لا يكف عن محاولة الارتباط بالمجتمع والعصر ، احيانا يجيء الارتباط هشا سريع الزوال ، واحيانا اخرى يمتد الى اعمق الاغوار والجذور . وهو اخيرا ، في قديمه وجديده ، يدعم قولنا بأن الكاتب لا يتجاوز مقتضيات التاريخ ، وان أعظم ابداعاته قد تبلورت في

---

١ ــ راجع الحديث المذكور سابقا في مجلة « الشباب » المصرية .

ثورته الاولى ، الثورة الام ، مهما شابها من سلبيات الريادة وعيوب الخطوة الاولى .

وقد شاء الحكيم — وهو يشاء دائما — أن يصوغ هذه الافكار التقريرية المباشرة صياغة فنية .. فماذا تراه فعل ؟

(٢)

منذ نهاية الخمسينات على وجه التقريب تفرغ توفيق الحكيم نهائيا لمعالجة التناقضات التي تصطرع بين جنبات المجتمع المصري .. وبالرغم من أن جذور المشكلات القائمة كانت غائرة في التاريخ السابق على حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كالفقر والقهر والتخلف ، وبالرغم من أنه قد تابع عمق هذه الجذور في أعماله السابقة ، الا أن مرحلته الجديدة كانت تفرغا كاملا ، بالفكر والفن ، لمواجهة القضايا الحالية والمباشرة .لم يتخل توفيق الحكيم عن التجريد منهجا تعبيريا ، ولا عن محاورة التراث والعصر الى غير ذلك من عناصر الفن في أدبه . ولكنه اتجه صوب الازمات الحادة المشتعلة في كيان المجتمع واصطنع لها قالبا تعليميا بسيطا لا يخلو من جمال ولكنه يعمد الى المشاركة في الصراع الفكري والاجتماعي الدائر مشاركة حية فاعلة في أعرض القطاعات القارئة . ولعل مسرحية « السلطان الحائر » هي أكثر التجسيدات الدرامية تمثيلا لمواجهة الحكيم الشجاعة لقضية « الحرية » في تلك المرحلة ، كما أن مسرحية « شمس النهار » هي النموذج التعليمي المباشر الذي ركز فيه على قيمة «العمل» كمصدر رئيسي لبقية القيم . وكانت المشكلتان تصوغان بدقة بالغة اطار المسيرة المعقدة للتجربة المصرية طيلة الستينات . حتى أن هزيمة ١٩٦٧ كانت الوجه الصارخ للسلبيات الكامنة في التجربة والتي دفعتها الى السطح مؤامرة الاستعمار الامريكي والصهيونية على وطننا .

وتجيء مسرواية الحكيم « بنك القلق » (١) التي نشرها عام ١٩٦٦ تلخيصا فنيا لازمة الديموقراطية كواحدة من اهم الازمات التي أدى تراكمها الى الانفجار الدموي في الخامس من يونيو . و « بنك القلق » كبقية أعماله التي شهدتها مرحلته الاخيرة ، فانتازيا تشاكل الواقع وتنهج في تشريحه نهجا كاريكاتوريا يختلط فيه اسلوب الحلم بالكابوس هازلا ومأساويا في آن . والتجربة التعبيرية فيها ليست بالاهمية التي تفسح لها مكانا في ظل التجديد الخلاق ،انها كتجربة الحكيم في « اللغة الثالثة » المنطوقة بالعامية والمكتوبة بالفصحى ، ليست فكرة قابلة لطول العمر . انه في « بنك القلق »

١ — يعتمد الباحث على الطبعة الاولى التي صدرت عن دار المعارف عام ١٩٦٦ .

يكتب نصف الفصل بالسرد القصصي ونصفه الاخر بالحوار ، وكان من الممكن أن يكتبها كلها سردا روائيا كما كان من الممكن أن يكتبها كلها حوارا مسرحيا . انها ليست شبيها — على سبيل المثال — ببعض أعمال نجيب محفوظ الاخيرة حيث يتخلق الحوار في قلب السرد ويطول الديالوج كما لو كان العمل فنـــا مسرحيا . نجيب محفوظ حين يجرب هذا الشكل التعبيري انما يستجيـــب لتمزقات داخل الشخصية وتوترات خارجها تتطلب منه أن يستوعبها في حوار مطول بعض الشيء . انه هنا يلبي احتياجا فنيا أصيلا أملاه السيـــــاق اضطرارا وليس اختيارا تجريبيا بحتا . ومسرواية « بنك القلق » من هذه الزاوية لا تقدم جديدا في مجال التجربة الجمالية ، وبالرغم من جمال السرد القصصي على حدة وطلاوة الحوار المسرحي على حدة .

أما الجديد في « بنك القلق » فهو ما تقوله بغير لف او التواء . وهو أن أزمة ضارية تتهدد قلب مصر النابض في ضعف ووهن من جراء الصراع غير المتكافىء بين القوى الاجتماعية ، وان صمام الامن الصناعي المركب على هيئة اجهزة التسجيل البوليسية لن يحمي القلب المتعب من غائلة القلق والهـــم والعذاب . والحكيم في هذا الصدد لا يتجاهل ما أفرزتـــه حركة ٢٣ يوليو من ايجابيات ، كقوانين الاصلاح الزراعي والتأميم ومجانية التعليم وغير ذلك ، ولكنه يشير في نفس الوقت الى أن حماية هده المنجزات ودعمها وتطويرهـــا لا يتم بالتصنت على دقات القلب وهمسات الضمير . ولعل نقطة الضعـــف الفكرية هنا ، أن الحكيم لم يتنبه الى أن هذا التعارض بين الاسلوب والغاية من صنع قوى اجتماعية جديدة وليست مزاجا شخصيا لفرد أو مجموعة من الافـــراد .

ولقد نسج الحكيم مسروايته في اطارها الفانتازي نسجا كلاسيكيـــا محكم البناء متنوع النغمات . ان فكرة « البنك » ذاتها تصلح بداية ملتقـــى لعديد من النماذج والانماط ، كما انها تصلح بؤرة العديد من المواقف والاحداث وهي كفكرة « المحكمة » في الادب سلاح ذو حدين : فهي معرض لمختلـــف وجهات النظر ولكنها مهددة بالمساجلات التقريرية المباشرة . وقد وفق الحكيم توفيقا واضحا — مرتكزا في ذلك على الفانتازيا وما تحفل من خـــــوارق للعادي المألوف — في أن يستبعد احتمالات الملل بالهزل والمفاجأة وحـــــك الجراح . وبالرغم من أن عماد المسرواية هو ذلك السر الكامن وراء شخصية « منير عاطف »واشرطة اجهزته التي تسجل خواطر نوع من الناس يقلق لما هو أعم وأشمل من همومه اليومية الصغيرة ، الا ان الكاتب ضفر مع هذا الخيط الرئيسي خيطا اخر لمأساة اسرة تنتمي الى هذا الرجل بصلة النسب ،

مأساة نفسية وعاطفية واجتماعية في وقت واحد . ولم يفتعل الفنان هـذه الضفيرة المسروائية ، بل أتاح لها من المقدمات والمبررات والنتائج ما يكفل لها التفاعل بين خيطيها ضمن السياق العام .

وكذلك اختار شخصياته من قاع الجحيم الارضي الذي يتلظون بحممه ، بوعي منهم أو دون وعي، فجاء اختياره لمجموعة من البشر غير متجانسة بل متعارضة في وسائلها وغاياتها تعارضا يضفي جاذبية خاصة لكل منها وان لم يكن فردا متفردا وانما نموذجا نمطيا . وهو يطوي تحت اردية كل شخصية ملامح الشريحة الاجتماعية التي تمثلها وسمات الموقف الذي تتخذه ، فينطلق الحدث ويمضي في طريقه الى الخاتمة التي تبلور رؤية الكاتب لهذا المجتمـع وأوجاعـه .

هكذا نرى في البداية شابين مفلسين كانا زميلين في دراسة الحقـوق ولكنهما لم يحصلا على الليسانس وانتهيا الى تلك الحال التعيسة لاسبـاب تختلف من واحد لاخر ، أولهما بسبب العقل المتوهج الذي لا يكف عن التساؤل والذي ادى بصاحبه يوما الـى المعتقل والاخر بسبب الجسد الظمآن الذي لا يتوقف عن الغليان والذي أدى بصاحبه الى المحاكم الشرعية بين كل زواج وطلاق وبين كل نفقة وصداق ومؤخر . ويتفتق ذهن « أدهم » وخياله المتقد عن مشروع خرافي من حيث المظهر هو تأسيس بنك للقلق ، العملة السائدة في عالم اليوم ،يجمع بين فكرة المصرف وفكرة العيادة النفسية غير أن الطبيب هنا لا يقل مرضا عن الزبون ، فكلاهما يعالج الاخر ويستفيد البنك من فرق السعر . وقد وافق شعبان على الاشتراك في هذه اللعبة الغريبة ، لا لشيء الا لانه ليست هناك لعبة اخرى في الوقت الحاضر . ويرسم الحكيـم ملامح الشابين رسما واقعيا رغم الفكرة الفانتازية العامة ، فهما ينتميان الى احدى شرائح الطبقة المتوسطة الصغيرة في الريف والمدينة . أدهم أبوه مزارع بسيط يستأجر بضع افدنة من أرض عادل بك عاطف ، وشعبان أبوه يملـك ورشة صغيرة بعد أن كان برادا في السكة الحديد وميكانيكيا في ورشـة سيارات ايطالي . ولنا أن نتصور العناء الذي تكبدته الاسرتان في تعليـم الولديـن ، والحلم الكبير الذي كان يخفف شقوة العيش بمستقبلهما الباهر في المحاماة أو النيابة . ولكنهما لم يحققا الحلم لاسرتيهما بسبب القلق الـذي يعتزمان تأسيس بنك له ، قلق ادهم هو الفكر الحائر والخيال الجامح الذي لم يتح له فرصة الاستقرار في الصحافة التي أحبها ولم يتسع له الهناء بين جدران المعتقل لان « المثال » و « المطلق » اللذين يرفرفان بيـن جوانحـه لم يعثر عليهما فيمن تصور أنهم رفاق الروح ولا فيمن صادفهم من المنتمين الى

الحلم الرجعي المتطرف . كان يكره الملكية كراهية التحريم ويعشق التقـــدم والعلم عشق المتصوفين ، ولكنه لم يكن سياسيا بالمعنى المعروف حتى أنـــه اقتيد الى السجن عن طريق الشبهة والخطأ ، وداخله اكتشف الهـــــوة السحيقة بين الفكر المجرد والواقع الحي ، بين الايمان والانسان ، بين القيم والحياة . وهكذا خرجمن المعتقل سريعا ، وهو أكثر تشبثا بقلاع الوحدة واكثر تمسكا بأبراج النظر دون الفعل . أما قلق شعبان فهو قلق الغريـــزة المعربدة الفياضة غير المستقرةعلى أنثى بعينها ، انه لا يذوق لوجوده طعما الا بيـــن أحضانامراة جديدة ، لا يفلسف امور دنياه ولا يرهق وجدانه بقليـــل من التأمل ، حتى أنه لا يدرك معنى للرفض والقبول والحوار حول أي شيء من الاشياء . انه يتحسس سبله في الحياة بقرون استشعار جنسية بالغة الرهافة وأنف حادة الشم وذوق مدرب وعيون زرقاء اليمامة ومهارة الصياد الذي لا يملك سوى الطعم والشباك ، يبحث عن رزق اليوم غير عابىء بالغد .

نموذجان هما طرفا نقيض ، ولكنهما يجتمعان صدفة ـــ هل هيصدفة حقا ! ـــ عند جذع شجرةيفترشان مقعدا حجريا في العراء .. وكان الفنان قد مهد لمسروايته كلها بمشهد عميـــق الدلالة لاحد الملاهي وقد ازدحـــم بأصناف متباينة من البشر ، تأكل وتشرب بنهم من يأكل لقمته الاخيرة . وقد توقف ادهم داخل باب الملهى واعمل مخيلته في رؤية النفوس داخل الاجساد المترهلة والشابة ، بنت العز القديم ومحدثة النعمة . كانت « اللذة »بمختلف أشكالها وموجاتها وتشنجاتها هي سيدة الملهى ومن فيه ، الا لذة العقل المفكر والخيال السابح في أجواء عليا من مباهج المعرفة والجمال الذهني ، افتقدها بين النساء العرايا والمتعطشات الى العري بلا هدف سوى حلب الجيوب السمينة للرجال « كضروع البقر على المذود » . وقف ادهم كتمثال ومضى كتمثال ، فهذا عالم آخر لا علاقة له به . في هذه اللوحة التمهيديـــة قصد الحكيم قصدا مبيتا هو أن يقيم ديكور الاحداث القادمة على ضوء هذا المشهد الرامز الى القوى الاجتماعية المهيمنة على مصير الوطن هيمنـــة اقتصاديه من ناحية وهيمنة ضميرية من ناحية اخرى .. وكأن الاحـــداث القادمة كلها تتحرك بين قوسين كبيرين هما هذه اللوحـــة في المقدمـــة وتسجيلات منير عاطف في الخاتمة .

بين المقدمة والخاتمة يلتقي ادهم وشعبان بكل ما يعنيانه من تناقضات واحلام واحباطات وكوابيس ، ويفكران في تأسيس بنك القلق الذي يتهددهما مع الملايين بوعي منها أو بغير وعي ، حتى أولئك الذين زرعوا جراثيم هـــذا المرض في أرضنا من رجال ونساء اللوحة التمهيدية وعميلهم الذكي منير

عاطف ، فانهم لا ينجون من القلق وان تخفى في الاقبال النهم على جزئيات الحياة دون كلياتها،وعلى اللحظات العابرة دون الزمن الراسخ . هنا تبدو الفكرة رغم فانتازيتها نباتا طبيعيا في أرض الواقع الخصبة بالقلق ومبرراته. ولا يهم بعدئذ أن يلجأ الكاتب الى أدوات المسرح الهزلي فيذهب بنا الـــى « جحر » أدهم المليء بالبق والصدأ والتراب ، وان يعلن شعبان عن البنك بطريقة كوميدية صارخة هي لصق اعلانات مكتوبة بخط اليد على اكشـــاك السجاير ، وأن يأتي متولي الصحفي الذي يستأجر قلم ادهم ليعيد كتابـــة موضوعاته البليدة فيجعل منها مقالات مقروءة مقابل مبلغ زهيد ، وان بجيء اخيرا منير بك عاطف كبابا نويل او كخاتم سليمان بناء علـــى توصيـــة متولي .. لا يهم ذلك كله ، فهذه الادوات مجرد زخرفة تستمد أهميتها من موضعها في السياق الفانتازي للاحداث ، وليست مقصودة لذاتها والا كانت تكرارا مملا لما سبق أن أشار اليه الكاتب في ومضات خاطفة أضاءت التناقض الفاجع بين البؤس الغالب والترف الضيق . وانما المهم هو تلـــك البداية التي رافقت خطى منير عاطف الى هذين الشابين المفلسين فاحتوى حلمهما الانساني ليجهضه وان جسده في مسخ كالكابوس بأن حول بنـــك القلق الى جهاز سري للامن . هذا هو العمود الفقري للمسرواية التيأتاحت لنا التعرف عـــلى « عينات » من مشكلات هذا المجتمع ، القلة القليلة مـــن بينه تعاني من الوفرة والتطلع الى أعلى ، والكثرة الساحقة تعاني من الندرة ومحاولة تفادي الموت جوعا. المشكلات العاطفية وتفريعاتها تحول الـــى شعبان والمشكلات الاجتماعية تحول الى أدهم في بنكهما الجديد الانيق الذي استأجره لهما منير عاطف دون انتظار للربح ودون غم للخسارة . غير أننوعا محددا من المشكلات كانيتحول تلقائيا الى مكتب منير عاطف بالحجرة رقم ٣ هو قلق أولئك الذين يؤرقهم اتجاه التطور في مجتمعهم حيث يرى البعض انه اتجاه الحادي يهدد القيم الدينية بينما يرى البعض الاخر انه اتجاه يســـاوم التقدم الاجتماعي ويعرقل نموه الطبيعي نحو الاشتراكية ، والبعض الاخير لا ينتمي الى اليمين ولا الى اليسار وكل ما يعنيه هو « الحرية » المغلوبة على أمرها في هذا الوطن . وتراكم هذه القضايا الصغيرة والكبيرة على السواء يوحي بأن « البناء » الذي يظلل الجميع آيل للسقوط .

ويلتقط الحكيـــم خيطا عاطفيـــا من بيـــن الخيوط التي تشكل فيجملتها النسيج العام للمسرواية ، وهو محاولة شعبان للوصول الى « ميرفت » ابنة عادل بك عاطف التي ازدهرت بها احلام ادهم في صباه الذي لا يقل تعاسة عن شبابه .. لقد زارت البنكيوما مع خالتها « فاطمة هانم » هذه السيدة

الغريبة الاطوار والتي يذكر أدهم أنها كانت فتاة جميلة فيما مضى ، تصغـر شقيقتها التي بهر عادل بجمالها فتزوج منها رغم تواضع حال أسرتها ورغم معارضة أسرته لهذا الزواج « غير المتكافىء » . فاطمة هانم التي ترافـق ميرفت دائما — بعد أن تيتمت — هي الطريق الوحيد امام الصياد الماهـر شعبان . وتنجح شباكهمع السيدة التي لم تتزوج وتعشق القراءة والوحدة وتربية ميرفت ، الفتاة التي سبق لها الزواج مرتين ولا تعبأ الا بالمتعة العابرة ولا تلقـي اهتماما لشـيء على الاطلاق ما دامت تملك الكثير مما يقوم عمها منير عاطف بانفاقه عليها ، ولكنها تضطرب فحسب اذا تلفظ أحد امامهـا بذكرى والدتها التي قال الجميع لشعبان وأدهم أنها سرعان ما ماتت بعـد وفاة عادل بك . ولكن الاحداث تقودنا الى ما يشبه ذلك المشهد الاسطوري في قصة برونتي الشهيرة « جين اير » حيث يكتشف شعبان في احدى خلواته مع فاطمة هانم بذلك المنزل المهجور في المعادي والذي كانت تصطحبه اليه مساء كل خميس لممارسة الحب ، أن والدة ميرفت لم تمت ، وانما هي قد أصيبت بالجنون على أثر معرفتها بعلاقة آثمة تربط زوجها — عادل بك — بأختهـا فاطمة ورؤيتها لهما في حالة فعل فاضح فما كان منها الا أن اشعلت النار في المنزل ومات زوجها محترقا ونجت هي بأعجوبة ، ولكن الجنون كان نصيبها المحزن . لا يدري أحد بهذه المأساة التي قيل عنها يومئذ انها بسبب عقـب سيجارة ، ولا منير عاطف نفسه ، أما ميرفت فكانت طفلة صغيرة لا تعـي . وكان العـلاج الذي رآته الاسرة هي ابعاد الام المجنونة عن الطفلة واشاعة موتها . وفي هذه الخلوة التي أدرك فيها شعبان بمحض المصادفة أبعـاد المأساة التي تخيم على هذا المنزل ، فتح مكتبا لمنير عاطف واذا بأحد أدراجه بعض الاشرطة الفارغة وقد كتبت عليها عبارات اشتم منها أن البنك الـذي يديرونه والذي ينفق عليه منير عاطف عن سعة وبذخ ليس الا جهازا حديثا لصيد البشر وعقولهم . ويتوجه شعبان من فوره الى أدهم ليدلي اليه بكـل شـيء عساه يجد لهما مخرجا من هذا المأزق الذي انتهيا اليه من طريق بدأ بفكرة نبيلة هي التخفيف من آلام الناس ، فاذا بهما يشاركان في عمل من شأنه أن يزيد من وطأة هذه الالام ويعمق أهوالها . هكذا تؤدي « الفوضى المخيفة » في بناء المجتمع الى مقدمات ونتائج متعارضة ، فيتحول الحلم الى كابـوس وصاحب الرسالة الاجتماعية الى شرطي والجلاد الى ضحية والقواد الـى راهب واللص الى قاض .. هذا الواقع المنسوج باحكام من شبق الطبقـة المتوسطة وتعاظم شرائحها الطفيلية وميلاد الطبقة الجديدة ومد نفوذهـا الاخطبوطي الى ما تهمس به القلوب في خلوات العشق للحرية والعـدل ،

هو الذي أثمر النماذج الرئيسية الضائعة في دنيا توفيق الحكيم الجديدة . بل هو الذي دفعه الـــى هذا الجو الفانتازي دفعا وكأنه يود ان يقول بأن الحواجز بين المعقول واللامعقول ، بين المألوف وغير المألوف ، بين الطبيعي والشاذ ، بين القاعدة والاستثناء ، كلها انهارت تحت وطأة التناقض الحاد بين المقدمة والنتيجة ، وبين الشكل الاجتماعي والمضمون السياسي . الفوضى المخيفة هي التعبير الفني ـــ الهزلي الفاجع ـــ عن رجحان السقوط لهيكل شيد فوق الرمال ، فما أن هبت الرياح حتى اقتلعته من جذوره الهشه، ورسمت أنقاضه لوحة تجريدية من اغلى الدماء . ولعل أكثر الكلمات ايحاء هي تلك التي جاءت على لسان أدهم ، فقد كان كل ما يعنيه « هو محاولة فهم هذه الطبقة . ما هو موضعها الحقيقي في هذا المجتمع المتغير ؟ .. وهـــل المجتمع يتغير حقا ؟ وفي نظر من يتغير ؟ والى اي مدى هذا التغير ؟ وهل هو حقا تغير حقيقي من الداخل ؟ أو مجرد مظاهر خارجية ؟! ..».

ويجيب أحد زبائن بنك القلق بأن محور عذابه هو « هذه الرجعية التي حولي ، هذا المجتمع الرجعي الذي أتنفس فيه » وهو يريد « عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحرري تقدمي .. ان مستقبل العالم هـــو في هذا الاتجاه » . بينما هناك زبون آخر يستغفر الله « لهذا المجتمع الملحد الذي نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذي نتنفسه » وهو يريد عملا قويـــا « يزيل من على وجه الارض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب أن تصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين » . أما الزبون الثالـــــث الذي يتمنى « لو كان الانسان يستطيع أن يطلق صوته ويصيح بما في نفسه » فانه يرى ان« كل انسان في حاجة الـــى ان يتكلم وان يصيح وأن يوافق وان يعارض » . ويستكمل توفيق الحكيم ملامح هذه الفوضى المخيفة حين يجسد ضرورة الالتزام بالثورة عليها وضراوة النضال من أجل تغييرها في هـــــذا الحوار الدال بين ادهم وشعبان :

« ادهم : اريد أن اعمل أي شيء نافع

شعبان : نافع لمن ؟

ادهم : للناس جميعا . وللامة كلها

شعبان : للامة كلها ؟! وهل أنت مسؤول عن الامة كلها .؟

ادهم : بالتأكيـــد .. مسؤول

شعبان : ومن الذي سألك وكلفك ؟

ادهم : لا أحد .. أنا نفسي »

ولا يتركنا الكاتب حيارى حول مسؤولية ادهم واختياره حين يصف هذا

المجتمع بأنه « برجوازي داخل قماط اشتراكي ! اشتراكية قوانين ولوائح . وليست بعد اشتراكية روح » . ولا شك أن المشكلة أعمق بكثير من هــذا الوصف ، ولكننا اذا تذكرنا تكوين أدهم المثالي ونظره المجرد للاشياء ، أدركنا أن معنى الكلمات يتسق مع مبناها البشري ، وانها اشارة ذكية الى موضع الداء . وهو الداء الذي حاصرت أهواله جوانح الحكيم في أعماله التالية .

(٣)

فانتازيا « كل شيء في محله » (١) وقد كتبها بين عامي ٦٦ و ١٩٦٧ رغم أنها تمثيلية قصيرة من فصل واحد ، تشير الى تلك الفوضى المخيفــة التي ظللت حياتنا بغيوم اللامعقول وسحب العبث الثقيلة الوطأة التي لا تمطر . واللامعقول فيها ليس هو الشكل أو المضمون ، ولا علاقة له بمعنى العبث في الادب الاوروبي أو الحضارة الغربية . . وانما اللامعقول هو انعدام الحد الادنى من المنطق والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة . بانعدام هذا المنطق يغيب المعيار ، فلا تصبح لدينا القدرة على الاستقراء والاستدلال والقياس . أي اننا نحول الى قطيع من العميان . وما أشبه هذه الفانتازيا بقصة « تحت المظلة » لنجيب محفوظ وقد كتبها حوالي ذلك التاريخ ، الفارق الوحيد بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل الى الكوميديا ، بينما تميل فانتازيــا نجيب محفوظ الى المأساة . وليس من قبيل المصادفة أن يكتب الحكيم هــذه التمثيلية بالعامية المصرية ، رغم انه لا يكتب بها الا نادرا ، ولكن معجمهــا الخصيب ساعده حقا على بلورة التكوين الهزلي للموقف الدرامي وما تتطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادي والمألوف . وهنا ، أيضا ، يختلف البناء الفانتازي عنه عند نجيب محفوظ ، حيث تبدو الاحداث الخيالية كالحلم القريب من مادة الكابوس . أما هذا البناء عند توفيق الحكيم فهو مشيد من جزئيات الحياة اليومية وتفاصيل الواقع الحي . المنطق في قصة محفوظ يختفي منذ البدء ، منذ أن ينفصل الاطار العام للاقصوصة عن الجو الواقعي ، وبالتالي فاللامنطق داخلها هو امتداد عضوي لهذا الاطار . أما المنطق في قصة الحكيم فلا ينعدم بدءا من الاطار العام ، وانما هو يصوغ اللانسجام ــ بعيدا عــن مأساة اللغة ووحدة الانسان في الغرب ــ من قلب التعاطف الحار بين البشر ، ومن خلال الفوضى المخيفة التي تراكمت أسبابها حتى أمست شيئا نقيضــا

١ ــ يعتمــد الباحث هنا علــى الطبعة الثانية من مجلد « المسرح المنوع » وقداضيفت اليــه هذه التمثيلية التــي شاء المؤلف ان يكتب تحت عنوانها تاريخ (١٩٦٦) .

لكوابيس الرعب ، ولكنها ليست بعيدة عن فن الكاريكاتور بضحكه الباكي ان جاز التعبير .

تبدأ الفانتازيا القصيرة بحلاق يرى في رأس الزبون الماثل أمامه بطيخة قابلة للشق ، فما أن يفصح عن خواطره حتى يهرب الزبون ولما يكمل حلاقة ذقنه بعد . ويجيء ساعي البريد الذي يضع كل ما معه من خطابات في طاسة الحلاق حيث كل من يريد ما يريد من خطابات ، له أو لغيره ، المهم هو التخلص من هذا الحمل الثقيل وتسديد خانة الوارد . ويظهر شاب ينتظر خطابا ويسأل عنه فيجيبه الحلاق وموزع البريد بان عليه أن يبحث في الطاسة ، فاذا لم يجد شيئا ، عليه أن يأخذ ما يعجبه من الخطابات المكدسة ويدهش الشاب قليلا ، ولكنه يتناول احدى الرسائل ويفتحها ــ للتسلية كما قال الموزع ــ غير أنه يفاجأ بأن الرسالة من فتاة الى خطيبها تطلب اليه الانتظار في محطة السكة الحديد حيث تصل في قطار بعد الظهر ــ ويحيط الشاب كلا من الحلاق والموزع بمحتوى الخطاب فينصحانه بالتوجه فورا الى المحطة واستقبال الفتاة . ويدهش مرة أخرى ، ولكنه يذهب ويعود بالفتاة وحقيبتها في يده . وتنطفيء دهشة الفتاة حين يقول لها « أهل البلد » ــ وهم الحلاق والموزع والشاب ــ أن تصرفهما سليم وانهما ما داما مخطوبان فلا بد من احضار المأذون . وينضم للقافلة ضابط ايقاع حسبه الجميع في البداية شرطيا سريا يستفسر عن سر هذا التجمهر ، وتتسع دائرة الزفة بتجمع الاهالي « في زياط محموم وغناء ورقص مجنون وهم ينشدون :

بالطبلة والمزمار والرقص
وندور الدنيا بالعكس
نلقاها تمشي بالمضبوط
ان كنت عاقل أو معبوط .
المسألة كلها واحدة
ويلله نرقص على الواحده »

تلك هي رؤية الحكيم للفوضى المخيفة التي ألمت بحياتنا قبيل الهزيمة وبعدها ، وهي الفوضى التي التقط لها صورة كاريكاتورية من أسفل درجات البناء الاجتماعي ، لا ليقول أن « الشعب » الكادح المطحون فوضوي بطبيعته ، وانما ليقول : هذه اللقطة هي انعكاس حاد للنظام الذي يرمز اليه بساعي البريد . لقد أصبح غير الممكن ممكنا منذ لحظة « خرق النظام » التي أقدم عليها الموزع . لم يعد مستحيلا أن تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه ، واصبح محتملا ان يشق الحلاق رأس الزبون كالبطيخة حتى يرى ما اذا كانت قرعاء أو

حمراء . ولم يعد غريبا أن يشترك الجميع في الزفة . أي أن « الكل » مشارك في الفوضى المروعة ، واصحاب المسؤولية عن المقدمة هم بأنفسهمْ ضحايـــا النتيجة . هذه هي الاستقامة المنطقية الوحيدة التي يمكن اكتشافها بين ركام عالم بلا منطق .

***

من ركائز « الفوضـــى المخيفة » في رؤيا توفيق الحكيم ، لتلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الحديث ، غياب العدل . ويلجأ الفنان الى التراث الشعبي في « مجلس العدل » (١) معتمدا احدى حكاياته المتداولة شفهيا فقط مما يدل على انها سارية المفعول في الضمير القومي بوحي من تعبيرها المكثف عن أزمة الانسان المصري مع العدل ، بين شكله ومضمونه . ولم يفعل الحكيم اكثر من أنه أعاد صياغة الحكاية الشعبية المتوارثة في لغة مكتوبة ، ربما لاول مرة . وتقول الحكاية فيما يروي الحكيم أن معاهدة خفية بين فران واحد القضاة كانت السبب في هذه المجموعة من المشاهد الهزلية التي تؤدي الى نوع من السخرية الفاجعة . لقد ذهب أحد المواطنين بأوزة الى الفران بغية تحميرها، فمـــا كان من الفران الا أن أكل نصفها وأرسل النصف الاخر — كعادته — الى القاضي . . فلما جاء صاحب الاوزة ادعى الفران انها « طارت » فثارت مشاجرة عنيفه بينهما تدخل لفضها بعض المارة ، ولكن الفران أصر على أن يذهب الى المحكمة . وبالمنطق المجرد تمكن القاضي من « اقناع » صاحـــب الاوزة بأن الله قادر على كل شيء ، على تطيير الاوزة مثلا ، كما أنه لا يستطيع أن يثبت ملكيته لجدة الاوزة التي طارت والتي ربما كان الفران صاحبها كما يقول . ومن ثم فهو مخطىء في حق الفران باتهامه ظلما بالسرقة ، وعليه لا بد وأن يدفع جنيها غرامة . ويتقدم بعدئذ رجل من المارة حاول أن يفرق بين المتشاجرين فنال لكمة في وجهه فقأت له احدى عينيه . وبالمنطق المجرد — مرة أخرى — يقنع القاضي المواطن المصاب بأن العين بالعين ، وأنه الان لا يملك سوى عيـــن واحدة ، فعينـــه التي ضاعت في حكم العدم ، وعليه اذا شاء أن يفقأ عينا للفران مقابل عينه الوحيدة الباقية . من الطبيعي أن يرفض الرجل هذا الحكم ، فيكون نصيبه التغريم جنيها . ثم يتقدم زوج مع زوجته التي كانت حاملا منذ دقائق ولكن رفسة من الفران أجهضتها . وبالمنطـــق المجرد — مرة ثالثة — يشكك القاضي الزوج في علاقته بالحمل فيشتبك مع زوجته في « خناقة » تتصل بالرجولة والخيانة ولكن القاضي يتطوع بفض

---

١ راجع الطبعة الاولـــى — مكتبة الاداب بالجماميز — ١٩٧٢ .

المشاجرة ويقدم اقتراحا « منصفا » هو أن من افرغ بطنها عليه أن يملأها . وحينئذ يتنازل الزوج وزوجته عن الدعوى ، غير أن القاضي لا يعتقهما ويحكم عليهما بالغرامة المقررة جنيها . ويحاول فلاح كان قد أتى بحماره الذي نزع الفران ذيله اثنـــاء المعركة مع صاحب الاوزة ان يهرب بجلده بعدما سمـــع وما رأى فلا يتقدم بشكواه ولكن القاضي يستدرجه الى القول بانه جاء الى المحكمة ليتفرج ، وهكذا فعليه أن يدفع الغرامة كالاخرين . وتنتهي الجلسة بحصيلة لا بأس بها من الغرامات يقتسمها القاضي والفران .

وليس من شك في أن الحكيم قد اعتمد على الحوار الذكي في استخراج اللامنطق من قلب المنطق ، واللاعقلي من جوف العقل . بذلك كان يضـــرب عصفورين بحجر واحد ، كان يضرب المضمون بالشكل من ناحية ، وكـــان يضرب النتيجة بالمقدمة . الشكل هو القانون ، والمضمون المفترض هـــو العدل . ولكن القانون ليس نصا جامدا وانما هو خلاصة تجربة انسانيـــة تتفاعل سلبا وايجابا مع « الانسان » الذي يتحرك بهذه الخلاصة في اتجاه التقدم أو في اتجاه التخلف . لا يكفي القول مثلا بأن القاضي في الحكايـــة الشعبية مجرد نموذج للمسؤول المنحرف ، وانما يجب أن نتأمل اسلوب الحوار الذي اختاره الفنان بين القاضي وجمهور المتقاضين . انه يستغل منذ البداية ميراثا عميقا في النفس المصرية كالايمان المطلق بقدرة الله ، والفـــهم الخاص لفكرة العين بالعين وقضية الشرف . هذا الميراث الاخلاقي كـــان المقدمة الجاهزة التي بدأ منها القاضي لعبته الشكلية في الحوار المجرد .وكانت النتيجة هي امتداد حتمـــي لهذه القضية ، بعد ان اضاف اليها القاضي حذلقته ومهارته في تفريغ الشكل من محتواه ، تفريغ القانون من العدل ، تفريـــــغ « خلاصة التجربة الانسانية » من تعبيرها البشري عن التقدم . هكذا لا يهاجم الحكيم ، هنا ، نموذجا فرديا شائها كالقاضي أو الفران ، ولا هو يهاجم القانون كقانون .. وانما هو يحلل طبيعة العلاقة بين الانسان والعدل من خلال ذلك الميراث السلبي الذي يسمح بتحول الجلاد الى ضحية والبريء الى متهم . وتلك هي دلالة اختياره للتراث الشعبي مصدرا لهذه التمثيلية القصيرة ، وكأنه يود الاشارة الى أن اتصال هذا التراث داخل النص وخارجه هو أحد اسباب هذه الفوضى المخيفة التي يشارك فيها الجميع . ان « مجلس العدل » لا تناقش مشكلة العدل الاجتماعي ، بقدر ما تناقش مشكلة العلاقة بين القانون والقيم . والبشر في هذه التمثيلية ليسوا رموزا لانماط محددة خارجها ، هذا التبسيط للامور أبعد ما يكون عن البساطة التي ينشدها الحكيـــم ، لتلمس أبعاد الفوضـــى المخيفة من صميم الواقع الحي لشعبنا .

(٤)

لم تكن المرة الاولى التي يصعد فيها توفيق الحكيم الى القمر ، ليرى الارض من هناك .. كانت « رحلة الى الغد » رحلته الاولى الى الارض عن طريق القمر ، وكانت رحلة الفزع من العلم والعقل اذا كانت المشاعـــر والعواصف الانسانية مصيرها المحتوم في عالم تحكمه أنابيب الاختبـــار . وقد تطورت رؤية الحكيم للعلم والمجتمع منذ ذلك الوقت ، حتى اننا رغـــم التحفظات التي يمكن أن نحصيها على مسرحيته « الطعام لكل فم » فاننا لم نغفل عن وجهها الايجابي المؤمن بالعلم طريقا للخلاص من الفقر . وكانت اهم التحفظات هي أن هذا الحلم المثالي القائل بأن العلم سيوفر لملايـــن البشر حاجاتهم المادية رغم ثبات رقعة الارض الزراعية بتصنيع الماء والهواء، لن يتحقق دون صراع اجتماعي هائل وقد تجاهل الكاتب آنذاك الخريطـــة الطبقية للعالم ، ومن ثم التقت لديه المثالية في التفكيرمع التجريد في التعبير ، واثمر هذا اللقاء رؤيا طوباوية لا تستطيع أن تسهم جديا في حل القضيـــة المطروحة للبحث .

في تمثيليتيه القصيرتين الجديدتين « تقرير قمري » و « شاعر على القمر » (١) لا يتخلى توفيق الحكيم عن ايمانه العميق بالعلم ، ولكنه يضيف اليه البعد الغائب ، البعد الاجتماعي . في « تقرير قمري » لا يجرد الفنان الصراع المحتمل بين العلم والانسان ، وانما هو يركز منذ البداية على الوظيفة الاجتماعية للعلم والموقع الاجتماعي للانسان .. فالعلم قد يكون وسيلـــة الانسان للدمار ، ولكن العلم حينئذ ليس هو المسؤول لانه لدى انسان آخر قد يكون وسيلته لقهر التخلف والفقر والخوف . هكذا يختار الفنان كـــلا من الولايات المتحدة والصين الشعبية كنموذجين متعارضين اجتماعيا ، ومن ثم فهما متناقضان في توظيف العلم وتحديد غاياته . تستغل بعض الكائنات القمرية فيما يتخيل الحكيم ، فرصة هبوط رائدي فضاء على سطح مملكتهما ويتسلل اثنان منهما الى المركبة القمرية العائدة بالرائدين الى الارض . ولن نتجشم عناء كبيرا حين نتعرف من طبيعة البقعة التي عادا اليها وتكويـــن الشخصيات ودرامية الموقف اننا في الولايات المتحدة الامريكية ، بين احـــد قادتها العسكريين واحد قادتها السياسيين . وهما مشغولان بحركة السخط المتزايدة بين الشباب ، ولكن حدثا خطيرا يقع هو أن عالما صينيا في أمريكا يزمع العودة الى وطنه . وعودته في حد ذاتها لا تهم ، ولكنه يعود وقـــد

---

١ ــ ضمهما كتاب « مجلس العـــدل » .

اكتشف اختراعا يشبع حاجة مواطنيه الى الطعام . ويتابع الكائنان القمريان اللذان لا يراهما أحد الحوار الغريب عليهما بين السياسي والجنرال وبينهما وبين الصيني برثاء بالغ ودهشة ممزوجة بالاسف والاسى لحال البشرية .
ان ما يهم الصيني هو أن يحمي بلاده التي يسكنها في القريب ألف مليـون انسـان من غائلة الفقر والجوع . وحين يحتج السياسي والقائد الامريكيـان بأن هذا الاكتشاف الذي يمكن تطبيقـه في الصين وغيرها من ارجاء المعمورة، من شأنه أن يقضي على الوف المصانع والمزارع في بلدهما ، يجيـب الصيني على هذا المنطق بأن هذه الحجة رددها أصحاب السفن الشراعية عنداكتشاف الكهرباء .. مشيرا بذلك الى أن تقدم العلم — من أجل تطور الحياة ورفاهية البشر — لن يتوقف . ولكن السياسي والقائد الامريكيان يكاشفان العالم الصيني بأن اختراعه يعني بالضبط تدمير نظام بلدهما ويفجر تكوينه الاجتماعي ويحطم هيكله الاقتصادي ويلغي أسلوبه السياسي ، فالنظام القائم علـى الصراع الطبقي داخل المجتمع وخارجه لن يحظى بمقومات البقاء اذا ساد الاكتشاف الصيني . ويشرعان في مساومة العالم الصيني ، فيذهله تصورهما عنه ، انه لا « يبيع » اختراعا ، وانما هو يسدد دينا لوطنه وللانسانيـة وللحياة بأسرها ، لكونه مواطنا وانسانا . وحين يفهم السياسي والقائـد الامريكي أن الاكتشاف ليس مكتوبا في أوراق يمكن أخذها منه بالحيلة أو التهديد وانما الاكتشاف في المخ يسلمانه لاحد الحراس بغمزة عين هي اشارة القتل . ويهمس كائن قمري بصوت لا يسمعه أحد « أن رجلا يريد أن يطعم الجميع هنا على الارض فأخذوه وأعدموه » .

ولا تقف محاولة الحكيم في « تقرير قمري » عند هذه الرؤية الجديدة لوظيفة العلم التي تختلف من نظام اجتماعي الى اخر ، وانما هو يربط هـذا النظام المعادي في جوهره للعلم وظاهرة السخط العـارم بين الشبـاب الامريكي . وكانت مقدمة التمثيلية القصيرة حوارا بين القائد والسياسي حول الفرق بين ابن القائد المنضم الى احدى جماعات الشباب المتمرد ، وابنة السياسي التي يسود التفاهم بينها وبين أبيها . وتبدو قصة اعدام العالم الصيني كجملة عرضية بين المقدمة والخاتمة التي نرى فيها الفتى والفتـاة وهما يستأنفان الحوار الذي دار منذ قليل بين والديهما .. ويتابع الكائنان القمريان بقية الحوار . ونلاحظ أنه بينما استطاع الحكيم أن يضع كلتا يديه على جراح الانسانية المعاصرة فيما يتصل بقضية الصراع الطبقي على العالم، فانه لم يستطع أن يرى بوضوح كاف قضية صراع الاجيال في الغرب، وخاصة في الولايات المتحدة الامريكية . ولا شك أنه تمكن من تبين الاطار العام

للمشكلة حين تساءل الفتى ــ ابن القائد ــ لماذا يدفعه ابوه وأمثاله مــن العسكريين والسياسيين الى خوض حرب قذرة و « لماذا يذهبون بنا الى شعب آخر لنهدم مجتمعه ومذهبه الذي اختاره لنفسه ، انهم ينفقون الاموال خارج «مجتمعنا » في حروب عقيمة ويتركونه للفساد والتحلل والفقر » « ان هذا المجتمع المنحل هو ملك لحفنة من الشركات العظمى وطبقة من رجال المال والاعمال يستأجرون عقل والدك وبراعته السياسية وسيف والــــدي وخبرته الحربية لحماية مصالحهم وارباحهم » . وهم يراكمون ثرواتـــــهم الخيالية « من عرق شعوب أخرى تكدح في سبيل لقمة » ويرى الفتى علـــى لسان توفيق الحكيم ، أو أن الحكيم يرى على لسان الفتى إن السلاح الوحيد الذي يملكه الشباب هو انفسهم ، فهم الادوات التي يحقق بها مصاصو دم الشعوب احلامهم في المستقبل . ومن ثم فعلى الشباب أن يحطم هــــــذا المستقبل بتحطيم نفسه ، بانتحاره الجماعي « نعم .. انتحارنا جميعا .. نحن الشباب .. انتحار مستقبل بأكمله يصنعه مجتمع موبوء .. خير لنا أن نختار بأنفسنا نهايتنا من أن يختاروها لنا في حروب نقتل فيها الابرياء » . وتقتنع الفتاة بمنطق الفتى وتنضم الى قافلة التمرد ، ويصعد الكائنان القمريان بتقريرهما عن هذا المجتمع الموبوء الذي يرسل اليهم بين الحين والاخر رجلا أو أكثر ينشغل بجمع الحصى والاحجار والتراب القمري ، دون ان يفكر الذين ارسلوه في مهمة اكثر فائدة . وهذا هو موضوع « شاعر على القمر » حيث يعود الحكيم الى قضية العدل حين يتصور هذا الشاعر أن هذه الاحجار التي يجمعها رائدا الفضاء من الكنوز التي ستجر الويلات على البشرية فيقول « لو كانت هذه الثروات ستوزع على أهل الارض جميعا لكنت معكم .. ولما وقفت هذا الموقف .. ولكن هذه الثروات سيحرم منها اكثر اهل الارض وسيظلون كما هم في جوعهم .. بينما تتخم بها بطون وتزداد قوة وسيطرة » . هـــذا التصور الصحيح لمنطق الراسمالية والاستعمار ، لم يؤد الى تصور مماثل لقضية الشباب في الغرب حيث تجيء « رؤيا الانتحار » حلا سلبيا ، لا يمكن أن يكون هو موقف الشباب الاوروبي والامريكي من أخطر قضايا العصر .

لذلك يعود توفيق الحكيم الى القضية ذاتها في مقاله القصصي الطويل « قضية القرن الحادي والعشرين » (١) يحاول أن ينظر الى القضية من زاوية جديدة ، فلربما يستخلص معنى آخر لحركة الشباب كان غائبا عن رؤيـــاه الاولى . وتبدأ هذه القصة التقريرية أو هذا التقرير القصصـــي بأن صحفيا

---

١ ــ راجع كتاب « ثورة الشباب » ــ دار الكتاب الجديد بالقاهرة ــ الطبعة الاولى ١٩٧٢ .

مريكيا قد استطاع ان « يلف » دماغ الحكيم فأغواه برحلة سريعة الى الولايات المتحدة ليرى على الطبيعة ما يسمع عنه مجرد السماع ، فقد يغير من رايه القائل « ان العالم يكره امريكا لانه يراها المسؤولة اليوم عن اشعال الحروب .. حيثما ذهبت في آسيا وأفريقيا ، في الشرق الاقصى والشرق الاوسط تجد علبة الثقاب في أصابع أمريكا تلعب بها أو تحل بها مشكلاتها تاركة الدخان يلبد سماء السلام » . ويتصادف وصول الحكيم لنيويورك مع انشغال الامريكيين بقضية الموسم على حد تعبير الصحافة الامريكية وهي تصف محاولة أربعة من الشباب نسف تمثال الحرية أو نقله من مكانه أو التهديد بذلك فيما قال المدعي العام والمحامون والشباب أنفسهم. شابان وفتاتان تخرجا في أرقى الجامعات بأرفع الدرجات وعمل الاربعة في أحسن الوظائف ، ولكن الحرب الامريكية في فيتنام جمعت بينهم باحدى الوحدات العسكرية . وهناك في اتون هذه الحرب القذرة اكتشفوا الوجه الدميم للحضارة الامريكية وفساد النظام الامريكي بأكمله ومن جذوره .وقرروا فيما بينهم أنهم عند عودتهم لا بد من أن يشاركوا في الثورة على هذا المجتمع. وكانت حيلتهم — كما تروي القصة — ان يمثلوا مسرحية نسف التمثال دون الاقدام على ذلك ، لمجرد أن تصل كلمتهم عن طريق المحكمة الى كل الاذان والعقول والعيون والقلوب حتى تحس وتشعر وتفكر في المستقبل المظلم لامريكا ، ان هي مضت في طريقها الاستغلالي الدموي المتخلف .

بين مشاهد المحاكمة ومشاهد الحياة في الولايات المتحدة ، كان الراوي يلتقط أنفاسه ليسجل ما يراه من مظاهر « مجتمع الاستهلاك الذي يقولون عنه .. ساقية بشرية ضخمة تدور طول يومها لتصب عرقها في مجرى نبعها .. هكذا الى غير نهاية .. وهذا النبع الدائم الذي لا ينضب معينه أين تذهب حصيلته ؟ هنا المسألة ! » . والمحاكمة تجيب على لسان المتهم الاول من الشباب الاربعة وكان يعمل في شركة احتكارات الصلب فتبين له خلال عمله بالقسم المالي والتجاري أن هناك جسرا قويا بين الشركة والبنتاجون ، وبدأ يفهم لماذا تقوم الحروب « وعندما أرى أكثر من مائة الف دولار قيمة عقود يمنحها العسكريون للشركة ، وهي صاحبة نفوذ في الحكم ، يصبح من السهل معرفة صاحب المصلحة في الحروب » التي يموت فيها مئات الالوف من الشباب الامريكي ، والملايين من الاطفال والشيوخ والنساء في آسيا . وعندما يهدده المدعي العام بسؤاله عما اذا كان يعلم أن نظام الحكم في البلاد هو النظام الديموقراطي ، يستكمل الشاب تصوره وتصويره للبناء الاجتماعي والسياسي القائم على الاحتكارات الكبرى بقوله ان الاحتكاريين والعسكريين

هم « الاصابع داخل قفاز الديموقراطية المطاط » وانه حين سأل : لماذا لا تترك آسيا للاسيويين ، كان الجواب : لا نريد استقلالهم الاقتصادي ، لان ذلك « معناه انهيار اقتصاد الاحتكارات التي تتضخم بما تستنزفه من دم آسيا وافريقيا وطعام الاسيويين والافريقيين » . والشباب الامريكي يدرك ادراكا عميقا ، ان شعوب العالم الفقير المتخلف لن تلقي السلاح في وجه الاحتكارات الامريكية وستظل نيرانها تحصد ارواح الشباب الامريكي ما لم يتغير نظـــام الولايات المتحدة من اساسه . هذا النظام المعادي للكرامة الانسانية ،ولمستقبل الشعب الامريكي نفسه ، ولروح القرن الحادي والعشرين ، لا بد من تدمير افكاره . وعند هذه النقطة يركز الحكيم تركيزا واضحا علـــى رفض الشباب لاسلوب العنف واختياره الحر لاسلوب الصراع الفكري . وهم في هذا الصدد يستنكرون جرائم القتل التي يقدم عليها بعضهم باسم السخط والتمرد، ويرون في مظاهر حركة الهيبز تشويها لحركة الشباب . ولكنه تشويه قصدوا بـــه التضحية بانفسهم من أجل المستقبل واجياله الاكثر نقاء . كذلك فان مـــــن يكافحون حركات الشباب يملكون أجهزة الاعلام التي تضخم في « مبـــاذل » الهيبز سواء من ناحية تعاطيهم المخدرات أو ممارستهم العلنية للجنس . هذه كلها قشور سطحية تغطي جوهرا أعمق هو « بذرة الثورة » ، فكمـــــا مهدت بعض الافكار للثورة الفرنسية التي هزت بناء المجتمع الاقطاعــــــي ، وكما مهدت الافكار للثورة الاشتراكية التي هزت بناء المجتمع الراسمالـــي ، كذلك فان بذور الثورة الجديدة التي يقودها الشباب الامريكي ليست أكثـــر من افكار لم تتبلور بعد ، ولكنها سوف تنبت وتزهر وتثمر في الوقت المناسب مجتمعا جديدا جديرا بالقرن القادم ، مجتمعا خاليا من الاستغلال والاستعمار، من الفقر المدقع والثراء الفاحش ، مجتمعا قيمة القيم فيه هي الحريـــــة الحقيقية ، وعمادها العلم والعمل . ومن الطبيعي أن يقود التركيز علـــــى « تغيير الافكار » كاساس لتغيير المجتمع الى ضرب المثل بغاندي وثورتـــه السلمية على الامبراطورية البريطانية ، وان فلسفة غاندي ليست فلسفة هندية خالصة ، وانما هو قد استمدها بدوره من تولستوي ، وبالتالي فهي قابلة للتطبيـــق ــ روحا لا نصا ــ في أي مكان من عالمنا ، فلسفة المقاومة السلمية لا السلبية .

ويفسر الشاب ــ في جوابه على اسئلة المدعي العام ــ ظاهرة الوحدة العالمية لثورة الشباب المعاصرة بأن الاحساس الشديد بالعصر هو الـــذي يربط الامريكي بالافريقي بالاسيوي « وسيقضي هذا ولا شك على التفرقـــــة العنصرية والاجتماعية في المستقبل » . وترى زميلته ان « الخطأ الوحيد في

نظرنا هو السكوت على اخطاء العصر » وتطور فكرة زميلها عن العنف ، وكان قد اكتفى بادانة هذا الاسلوب كطريق الى الثورة الشاملة ، أما هي فترى العنف « يأتي من وجود اعتراض مضاد للثورة ، اي قوة تقف في وجه ارادة التغيير ، وتعمل على صدها بالعنف . . فلا تجد الثورة بدا هي الاخرى من شق طريقها بنفس العنف . ان العنف يولد من العنف » . ولكنها مع هذا لا تبتعد كثيرا عن دائرة التغيير الفكري للمجتمع المخدر بشتى الـــوان المخدرات ، وهو المجتمع الذي يصب جام غضبه على تعاطي فريق من الشباب للمخدر وينســى أولا أن الكبار والشيوخ أكثر تعاطيا للمخدر وهم صنّاعــه وتجاره وزراعه . وينســى هذا المجتمــع ، ثانيا ، ان المخدرات الحديــثة كالامجاد الامبراطورية والاحلام العسكرية هي أخطر على الغالبية الساحقة من المواطنين . ومن ثم فهو يحتاج الى هزة فكرية عنيفة أشبه بالصدمــة الكهربائية لمراكزه العصبية . ويصطنع الكاتب حيلة فنية يجسم بها أشكال هذه الصدمة ، وذلك حين يفاجىء المدعي العام هيئة المحكمة والمحامين بشاهد مثير هو قسيس ذهبت اليه المتهمة مع زميلتها وطلبتا منه أن يعقد قرانهما ، فما كان منه الا أن رفض وأبلغ الجهات المسؤولة . ولا تنكر الفتاة الاتهام الجديد ، رغم دفع محاميها بأنه اتهام خارج القضية . لا تنكر ، وانما تناقش في هدوء جذور المسألة : لقد كان المجتمع فيما مضى قائما على التناسل والمزيد من التناسل ، لذلك كانت الشريعة والقوانين تنص على أن يتزوج الذكر بأنثى ، أما الان ــ في مجتمع تحديد النسل ــ فما هو وجه التحريم لقران لا يؤدي الى نسل ؟ ومن الواضح ان الحكيم هنا لا يدافع عن الشذوذ الجنسي وانما هو يضرب المثل فحسب على ضرورة «اعادة النظر في أسباب التشريع» كما يتصور الامر الشباب الجديد بغية بناء مجتمع جديد لا يخشى مناقشــة المسلمات ولا يعجز عن التحرر من العادات . ان هذه « التفريعة » ليســت أكثر من امتداد لحيلته الفنية الرئيسية في هذا التقرير القصصي ، واعني بها تمثيل أربعة شباب لمحاولة نسف تمثال الحرية لمجرد أن يصلوا الى المحكمة ومن فوق منبرها يبعثون بأفكارهم تجوب الافاق . كذلك فان فكــرة زواج الفتاتين هي عنصر من عناصر الخطة الفنية المعتمدة أساسا على أن التغيير الفكري هو الاسلوب الامثل لتغيير المجتمع « اذا لم تكن هناك مناقشة حرة للمسلمات والعادات فكيف تنتقل البشرية من مجتمع الى مجتمع ؟ ان الديانات السماوية لم تقم الا على أساس الدعوة الى مناقشة المسلمات والعادات الراسخة في العهود الوثنية » . وليس معنى ذلك أن الانتقال من مرحلة الى اخرى يعني تجاهل منجزات العصور الماضية ، فلا شك أن هذه المنجزات قد

احتوت من الايجابيات ما يقبل الانتقال من عصر الى عصر « هناك أشيـــــاء عظيمة وجميلة لا بد من صيانتها ونقلها الى الاجيال الجديدة والعصر الجديد، والقرن الحادي والعشرين » فالاجيال الجديدة لديها غريزة البقاء الحضاري وتعرف واجبها في المحافظة علـــى حضارة الانسان والاستمرار بها في طريق التطور والتقدم « بأسلوب حياتها الجديدةلا بأسلوب حياتكم انتم » . هـــذه الاجيال هي التي « ستجرد وتفحص كل منجزات البشرية العظيمة النافعة لتزيد عليها وتنقلها الى القرن الحادي والعشرين » .

ويبلور توفيق الحكيم قضية الشباب من خلال قضية المجتمع كله وفي اطار العصر بأكمله حين يقول بلسان الشاب في مواجهة الادعاء « نريد أن يعرف الناس بصورة حاسمة انه توجد الان قضية .. قضية جديدة .. هي قضية القرن الحادي والعشرين .. القرن الذي لن يدخله عدوان ولا تفرقة عنصرية أو اجتماعية أو رأسمالية .. قرن الحب والسلام والاخاء الانساني .. وان الثورة قد بدأت داخل هذا المجتمع العدواني البالي ولن يقف في سبيلها شيء الى أن تظهر بشائر المجتمع الجديد .. ونحن نطالب الناس جميعا من هنا أن يثوروا معنا على الافكار القديمة التي لا تصلح للحياة في عالم الغد .. وأن يعدوا أنفسهم لتقبل التغيير الذي لا بد من حدوثه .. والا جرفتهمالاجيال الطالعة مع نفايات القرن المغتصب » .

وأيا كانت التحفظات التي يمكن أن نسوقها على أفكار الحكيم حـــول مقومات حركة الشباب الامريكي من حيث أساسها الاجتماعي وبنائها الفكري، وكذلك التحفظات التي يمكن رصدها على تحليله الجذاب وتجسيداته الفنية التي تسودها المباشرة والتقريرية .. فان ما لا ريب فيه هو أن الحكيم يقف بصلابة وثبات في دائرة حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي للشعوب في مواجهة المعسكر الاستعماري بقيادة الولايات المتحدة ، كما أنه يقف بشكل عام الى جانب حركات الشباب المعادية لهذا المعسكر . وانه ــ وهذا هـــو المهم ــ كان يحوم حول هذه القضايا لانعكاساتها الحادة والشديدة الوطـــأة على التطور الاجتماعي في بلادنا . انه لم يختر « امريكا » عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشعبنا ، ولم يختر حركة الشباب هناك عبثا فهو يعي مدى ما تعنيه بالنسبة لشبابنا . ان توفيق الحكيم لم يقصد أن يكتب مقالا «عالميا» عن أمريكا وشبابها ، وانما كان يرسم ديكور العصر ورائحته النفاذة تمهيدا لاحضار المثلين من عمق أعماق أرضنا وأحشاء مجتمعنا مما نطالع وجها له في تمثيليته عن « الحمير » .

***

لم ينشر توفيق الحكيم من مجموعة « الحمير » سوى اثنتين يفصـــل بينهما عام وثلاثة أشهر ، ولا تزال هناك قطعتان لم يتيسر لهما النشر الـــى الان . أما التمثيلية الاولى فعنوانها « سوق الحمير » (١) وفيها يستعيـــد عاطلين كنا قد تعرفنا على بعض ملامحهما في « بنك القلق » ، ولكنه هنـــا يجردهما من ملامحهما الاجتماعية الخاصة ليبرز معنى أساسيا لا علاقة له بالسمات الشخصية . ومع هذا ، فانه مما يدعو الى التأمل حقا هو تركيز الكاتب على صفة البطالة من ناحية وصفة الشباب من ناحية اخرى وقضية الحرية من ناحية ثالثة ، وذلك في « بنك القلق » و « سوق الحمير » علـــى السواء . والقالب الفانتازي مشترك أيضا بينهما ، الا أنه يميل الى التجسيم والايهام بالواقعية في المسرواية ، بينما يميل الى التجريد المطلق في التمثيلية. عاطلان يرتديان ملابس رثة يحسدان حمير السوق على أنها تجد ما تأكله ، وانها ترفع صوتها دون أن يقف في سبيلها أحد . هذه هي المقدمة «الواقعية» للاطار الخيالي الذي دلف منه الحكيم ، ليصوغ بعدئذ المفارقـــة الدرامـــــية ــ الهزلية الفاجعة في آن ــ حين يبدأ الحوار بين العاطلين هكذا :

« ــ .. الحمير دي جنس متحضر

ــ بتقول ايه ؟! .. متحضر ؟!

ــ عمرك شفت حمير برية .. فيه خيول برية وجاموس بري وحمام بري وقطط برية .. لكن الحمير طول عمرها عايشة بيننا .. تشتغل وهي ساكتة وتتكلم بحرية .

ــ بحرية ؟

ــ قصدت بصوت عالي ..

ــ بمناسبة الصوت العالي تقدر تقول لي احنا مش عارفين نعيش ليه حضرتي وحضرتك ؟

ــ علشان حضرتك وحضرتي مفلسين .

ــ ومفلسين ليه ؟

ــ علشان ما حدش سائل عنا .. لو كان لنا سوق زي سوق الحمير ما كنا لقينا اللي يشترينا .

ــ وما حدش يشترينا ليه ؟

ــ لاننا بضاعة محلية .

ــ وماله ؟

---

١ ــ نشرت في الاهرام ١٢ــ٢ــ١٩٧١ (ص ٦ــ٧) .

ـــ لا . . الفلوس لازم تندفع في بضاعة بلاد بره
ـــ ما تيجي نعلن عن نفسنا
ـــ بايه ؟
ـــ بصوتنا
ـــ مايطلعش
ـــ وايش حال صوت الحمير طالع ؟
ـــ لانها زي ما قلت لك جنس متحضر »

تلك هي المفارقة الفنية التي صاغها الكاتب منذ البداية ، وهي تنطوي على الايحاء الفكري الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة . اننا نتابع الاحداث بعد هذا الحوار وقد تمكن العاطلان من اقناع أحد الفلاحين بأن أحدهما « حمار مسخوط » . وكان الفلاح قد اشترى حمارا من السوق ، فشاغله العاطل الاول بينما فك العاطل الثاني عقدة الحبل المربوط في عنق الحمار ووضع راسه بدلا منه وأخذ الاخر الحمار ومضى . ويضرب الحكيم هنا عصفورين بحجر واحد ، فالخرافة الشعبية القائلة بالتناسخ أو المسخ او السخط هي التي اقنعت الفلاح الفقير بأن الحمار الذي اشتراه منذ دقائق قد عاد الى أصله الانساني حسب حكاية « حصاوي » . وهذه الحكاية من ناحية اخرى تقول أن حصاوي كان ابنا لاسرة كريمة ثم دب خلاف بينه وبين أبيه الذي رفض أن يزوجه ممن يحبها ، وحين اصر الابن على موقفه سخطه الاب حمارا بدعوة كانت لها ابواب السماء مفتوحة . وهكذا يستغل الفنان امكانيات الخرافة الشعبية في ادانة وجهها الغيبي وفي استغلال طاقتها الفانتازية لصياغة العمل الفني . المهم أن الرجل اصطحب حماره الآدمي او انسانه الحمار الى المنزل ، وحاول بقدر ما يستطيع أن يقنع زوجته بأن الله أكرمه وأعاد ادمية الحمار المسخوط على يديه . وبعد نقاش طويل حول ايهما انفع : الحمار او البني ادم يسلم الفلاح وزوجته بالامر الواقع . وتتاح للعاطل فرصة الاكل والشرب فيستلذ اللعبة، ولكنه لا ينسى أن له عقلا فيتدخل في شؤون الفلاح وزوجته تدخلا يستفز المراة ويحير الرجل ، فكلامه معقول ولكنه يهدد مصاغ الزوجة الذهبي مقابل زيادة المحصول وتامين البذور . عندما يثور الشغب في اركان المنزل بسبب عقل الحمار البشري الذي يصر أن له رايا في هذا وذاك من الامور ، تطلب المراة من زوجها أن يلزمه حدوده وهي الحظيرة . وفي هذا الوقت يعود رفيقه بالحمار الحقيقي الاصلي ويخبره بأنه عثر على عمل مشترك في مزرعة ظن اصحابها انه رجل مهم ما دام يملك حمارا . ويربطان الحمار في الحظيرة

ويمضيان الى حال سبيلهما ، ثم يكتشف الفلاح وزوجته أن الادمي عاد حمارا فيتهللان ويشكران الله على كل شيء (*) .

وبالرغم من أنه ليس هناك أصل شعبي لهذه التمثيلية ، فان قالب « الحدوته » هو الاطار الفني الذي آثره الحكيم لبناء هذه الفكاهة الفانتازية اللاذعة : فالانسان يحلم بأن يكون حمارا ليأكل ويصيح « بحرية » ، فاذا تحقق الحلم يصبح « العقل الانساني » مشكلته من جديد .. وهي المشكلة التي لا تحل بالحصول على عمل في مزرعة يظن أصحابها أن العاطل يملك حمارا ،فالنهاية التي اختارها الحكيم هي خاتمة حدوتية ، ولكنها ليست خاتمة المهزلة التراجيدية التي بدأت بحلم يقول أن الحمير جنس متحضر تعمل بهدوء وتتكلم بحرية .

ولا ترتفع تمثيلية « حصحص الحبوب »(1) الى مستوى التمثيلية الاولى ، فرمزها صغير ودلالتها جزئية . وفيها يذهب أحد الوجهاء بحماره الى احدى المدارس الابتدائية الاهلية فيقنع ناظرها وسكرتيرها بقبول حماره حصحص تلميذا بالقسم الداخلي .. ولان الناظر يحتاج الى النقود بأية وسيلة فانه يقبل التلميذ ، ولكن حاجته الى النقود تدفعه الى بيعه . وحين يجيء الوجيه لتسلم «ابنه» في نهاية العام ، يخبره الناظر بانه قد تخرج وأصبح مديرا لشركة العلف المجاورة . وهي الشركة الطامعة في شراء المدرسة الايلة للسقوط . ويصدق الوجيه ويذهب الى الشركة سعيدا بأن حماره قد أصبح مديرها . ويفاجأ المدير بالرجل والناظر وهما يؤكدان انه كان حمار الوجيه وقد تربى في المدرسة . وتنتهي المفارقة الهزلية — طبعا — بطرد الوجيه والناظر ، غير أن أحدهما تلمح في زاوية فمه ابتسامة خبيثة ، بينما تلحظ على الاخر نظرة مذهولة ، فقد ربى العزيز الغالي منذ الطفولة وشقى من أجله ، وهاهوذا لا يجد منه حين فتح الله عليه وأصبح ادميا الا الجحود والنكران . والسخرية التي استهدفها الكاتب لا تتسع لأكثر من النماذج البشرية التي عرض لها ، بينما ترتفع التمثيلية الاولى الى مستوى الرمز الشامل .

وحول هذا الرمز الشامل تدور ثلاثية « حديث مع الكوكب » التي وقف

(*) اتصل شعراوي جمعة — وزير الداخلية انذاك — صبيحة نشر هذه التمثيلية بالاهرام « مستفسرا » عما يقصده الحكيم منها ، فاقترح عليه رئيس التحرير ان يتصل بالكاتب رأسا في هذا الصدد ! وظل الحكيم ينتظر تليفون وزير الداخلية ، بابتسامة خبيثة ، ولكنه لم يتصل .

1 — نشرت في الاهرام في ١٢—٥—١٩٧٢ .

فيها الحكيم مواقف محددة من مجموعة القضايا المثارة في بلادنا على صعيد الفكر والمجتمع والحضارة . وقد تكتشف أن بعضا من الاراء التي يوردهـا الحكيم ليست جديدة على الفكر العربي الحديث ، ولكن أهميتها تتأتى من أنه هو الذي يتبناها ويدعو اليها .. فبالثقل الذي يمثله الحكيم في ميزان ثقافتنـا المعاصرة تكتسب كلماته قوة مادية وسط الجماهير ، وخاصة اذا كانت الافكار الرئيسية التي تدور من حولها ثلاثية « حديث مع الكوكب » محـورا للصراع المحتدم في وطننا بين قوى التخلف وقوى التقدم . ان الحكيم لا يزال أمينا للثورة الوطنية الديموقراطية التي تخلق فكره وفنه في أوارها ، ولكـن هذه الثورة قد اجتازت من المسارب والمنحنيات ما جعل خط سيرها يبلغ من التشابـك والتعقيـد مـا يدفع المفكر والفنـان الى القلق العنيف كذلكفان الثورة وهي في مسارها تلتقي بالنكسات والهزائم والانتصارات والانكسارات فانها لا تتطور بمعزل عن السياق التاريخي للوطن والعالم . لذلك تنعكـس روح العصر والايقاع الاجتماعي المحلي على شكل الثورة ومضمونـهـا ، فالاستقلال الاقتصادي مثلا لا يرادف بناء الراسمالية القومية ، وانما هـو يرتبط في الوقت الراهن بالتحولات الاجتماعية العميقة . والاستقلال السياسي أيضا لا يرادف عدم الدخول في أحلاف عسكرية فحسب ، بل هو يعني فـي المقدمة فرز العدو من الصديق وتحديد التناقض الرئيسي الذي يحكم عـالـم اليوم . لم يعد أمام الدول الحديثة التحرر والشعوب التي تناضل من أجـل التحرر ، الا ان توائم بين مضمون التحرروشكله وفق مقتضيات العـصـر الجديد وحركة التطور الاجتماعي للوطن . ذلك أن الاستعمار نفسه يكيف حضوره وفق هذه المقتضيات ، فيتنازل أحيانا كثيرة عن الاحتلال العسكري والمعاهدات ، ويرضى ــ فقط ! ــ بالارتباطات الاقتصادية التي تملـي بدورها القرار السياسي . لم تعد الوطنية المعاصرة اذن مجرد الارتبـاط الجغرافي بالارض ، وانما أصبحت القوى الاجتماعية القادرة على حمايـة البقعة الجغرافية هي مضمون الوعي الوطني . كذلك فان الديموقراطية لم تعد مجرد المؤسسات الدستورية والانتخابات الشرعية ، وانما اصبحت علاقات القوى الاجتماعية هي التي تحدد الشكل الديموقراطي . وهكـذا تنتقل الثورة الوطنية الديموقراطية في بلادنا ــ على سبيل المثال ــ من مرحلة ثورة ١٩١٩ التي تكون في ظلالها وجدان الحكيم الى مرحلة جديدة احتاجت منه الى اعادة النظر في كثير من المفاهيم والمواقف . وما استجد على بلادنا من تطورات وطنية واجتماعية قد استحدث من المشكلات الفكرية الحادة ما يتطلب من الكاتب الوطني الديموقراطي ، ما دام مخلصا لثورته الاولى ، أن

يتخذ موقفا حاسما من القضايا المطروحة ، خاصة اذا كان الاستقطاب بشأنها هو المجرى الرئيسي للصراع الفكري على أرضنا .

وفي الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » (١) كما في بقية الحلقات الثلاث يدير الحكيم حوارا بينه وبين « الارض » . وهو قد يبدأ الحوار بلمسة قصصيـة وقد يستغني عن هذه اللمسة كما فعل في الحلقة الاولى ، اذ اكتفى بأسطر قليلة سرح خلالها بنا الى جبل المقطم حيث كان يتمشى قليلا . ثم لفت نظره كهف يشبه المغارة فدلف اليه ، واذا به يكتشف بئرا عميقة الغور لا تردد جنباتها صدى الصوت . وانما هو قد فوجيء بأن صوتا ثانيا يرد على كلماته بدلامن أن يكرر اصداءها . ومن هذه المقدمة الخيالية يلـج الكاتب احدى القضايا التي ظننا زمنا أنها ووريت مع الزمن ، غير أنها عادت من جديد تلح على كافة مستويات المعرفة في وطننا ، بدءا من الشارع وانتهـاء بالابحاث العلمية المجردة مرورا بقنوات التشريع وبرامج الاعلام والتربيـة والتعليم ، وأعني بها قضية التراث والعصر (٢) .

ولا تفوتنا الملاحظة الاولى على الشكل الفني لثلاثية « حديث مـع الكوكب » فهي رغم حوارها الفكري التقريري ، الا أنها صيغت صياغة فنية ذات دلالة بارزة .. وهي أن الكاتب يتوجه بالحديث الى « الارض » بمعناها المادي المباشر ، كمصدر وحيد للاجابة على التساؤلات المطروحة علـى « انساننا » أي أن هذا الحوار منذ البداية هو حوار بين الانسان والارض ، فهما اذن طرفا « المعرفة » المتاحة للبشر في عالمنا . وسوف نلاحظ بعدئـذ اتساق هذا المعنى مع بقية الافكار التي يتبناها الحكيم ، وهي أبعد كثيرا عن المنطلق المثالي الميتافيزيقي لافكاره القديمة . ويكاد هيكل الحلقة الاولى أن يكون مبنيا من هذه العناصر : مادية الكون ، أسبقية المادة على الوعي ، جدلية العلاقة بين المادة والفكر ، القانون الاساسي للمادة في شكلها الخام واشكالها المتطورة والاكثر رقيا هو الحركة اي التاريخ بتفاعلاته الحيـة الدينامية المعقدة وليس السكون بمعناه الازلي الابدي أو السرمدية خارج الزمان والمكان . وتلك طفرة ثورية في تفكير الحكيم رغم أنها ليست جديـدة مطلقا على التفكير العربي الحديث . وقد كانت بساطة العرض وسذاجـة الامثلة وسلاسة الاسلوب من العوامل التي مكنت لهذه الرؤية في عقـول

---

١ ــ نشرت بالاهرام في ١٧ــ١١ــ١٩٧٢ .

٢ ــ يمكن مراجعة تفاصيل هذه القضية ودور توفيق الحكيم في كتابـي « التراث والثورة » ــ دار الطليعة ــ بيروت ١٩٧٣ .

أوسع الجماهير ودفعت القوى السلفية المحافظة ، قوى الثورة المضادة ، الى اعتبار الحكيم رمزا رئيسيا من رموز الثورة (*) . وكان هذا الاعتبار صحيحا ، فلم تكن خطورة المنهج الذي صاغه في الحلقة الاولى من الثلاثية هو اشتماله على العناصر المذكورة فحسب ، وانما كانت صياغته نفسها صياغة جماهيرية أو شعبية ان جاز التعبير هي مصدر الخطر : ذلك القالب التعليمي السهل أصبح مضمونه في متناول عقل وقلب تلميذ صغير . بالاضافة الى تطبيقات الحكيم لهذا المنهج في حياته العملية والفكرية على السواء ، خصوصا فيما يتصل بالمسائل الحية المثارة في الشارع والفكر معا (**) . قضية التراث والعصر مثلا ، كانت واحدة من هذه القضايا التي نوقشت مرارا وتكرارا طيلة النصف القرن الماضي ، ولكنها في الاغلب الاعم كانت مناقشات فكرية مدارها الاداب والفنون والحضارة . أما الان فهي تتصل بأدق تفاصيل الحياة اليومية في بلادنا . ومن هنا ، فالموقف منها ليس ذهنيا بحتا ، وانما هو موقف سياسي في المقام الاول .

ولا يزيد الحكيم في الحلقة الاولى من « حديث مع الكوكب » رأيه بشأن التراث والعصر عما سبق أن ذكرناه في مقدمة هذا البحث . ولكني سأورد هنا مقتطفا اختار له عنوانا فرعيا هو « مسؤولية الفكر » دار فيه الحوار بين الانسان وامه الارض على هذا النحو :

« ــ حقا .. ان مسؤولية الفكر الانساني جسيمة !

* وحركة هذا الفكر المستمر هي فرصة الانسان الوحيدة في الحياة .

ــ ولهذا تقاس قيمة الافراد والشعوب وقوتها ، بمقدار حركة الفكر بيها .

* هذا صحيح .. ولهذا تختفي حضارات وتظهر حضارات ، تبعا لجمود الفكر أو تحركه .

ــ تقول تختفي ؟ أين تختفي ؟

---

* كان توفيق الحكيم هو الذي كتب بنفسه بيان الادباء المصريين حول احداث الطلبة ١٩٧٢ ، متضمنا مطالب الجماهير الديمقراطية : اعداد الدولة والشعب للحرب ، اطلاق الحريات العامة الـخ ..

** ــ توجه بعض مشايخ الازهر الى دار الاهرام بعد نشر هذه الحلقة ، وطلبوا من رئيس التحرير بعد الاحتجاج على نشر هذه المواد « الملحدة » في رأيهم ــ ان يكون الازهر هو الجهة الرقابية الوحيدة ذات السلطة على امثالها في المستقبل . ورفض رئيس التحرير الطلب المذكور ، واقترح بديلا له هو الحوار الديمقراطي ، ولكن « العلماء » رفضوا الاقتراح بدورهم.

* اقصد تبتلع .. لا شيء يختفي نهائيا او يزول .. ولكن كل شيء ؛ ومنها الحضارات اذا ضعفت وجمدت ابتعلتها حضارة أسرع حركة واقوى معدة ، فتهضم ما عندها من كنوز ، ولا تبقيها الا نفاية ، وتتقدم هي متوردة سمينة مزدهرة لتحمل عنها مشعل القوة الانسانية .

ــ اليست كل حركة مقترنة بالاتجاه ؟ .. فما هو الاتجاه المطـــلـــوب لحركة التفكير ؟

* الاتجاه الى الامام طبعا .. اي التقدم بالانسان في طريق التطور ، الى الاقوى والافضل .. لان الاتجاه الى الخلف هو رجعة الـــى موضـــع سابق مر به الانسان وتركه ، سائرا مع الزمن المتغير والعصور المتلاحقـــة .. ولا يمكن للغد ان يصبح الامس ، الا اذا انقلبت دورة القـــمر حولـــي ودورتـــــي انـــــا ايضـــــا ..

ــ الا يمكن ان يكون في ماضي الانسان شيء ذو قيمة يـــــرى من الافضل له استعادتـــــه ؟

* هذا شيء اخر .. هناك فرق بين الانسان الراكب في قطار الزمن والعصر ويريد ان يرجع بقطاره كله الى محطة سابقة يمكث فيها ، وبيـــن الانسان الذي يستعيد من هذه المحطة الشيء ذا القيمة وينفض عنه ترابـــه ويصلحه وينتفع به وهو سائر بقطار الزمن والعصـــر في اتجاه المحـــطات الـــتاليـــــة » ..

ذلـــــك هو موقف توفيق الحكيـــم من قضيـــة التـــراث والعصر ، لا يزيد عما ذكرناه من قبل في اقواله التقريرية المباشرة ، ولكنه هنايكتسب بهذا القالب التعليمي المفصل بعدا جماهيريا محققا ، كان له ابعد الاثر في مرحلة الاستقطاب العنيف التي يجتازها الفكر العربي الحديث في مصر .

وفي الحلقتين الاخريين يقدم الحكيم للقائه بالكوكـــــب بقصـــة زميل قديم صادفه ذات يوم في المقطم وهو في طريقه الى المغارة ، فراح يروي له ســـرا قديما مؤداه انه قبل ان يقرر الزواج من خطيبته ــ وكان مشهورا بين زملائه بالحياء والتعفف ــ ذهب مع احد أصدقائه الى احد بيوت الدعـــارة ليعرف شيئا عن الجنس الذي لم يكن قد مارسه ..واذا به يفاجـــأ بأن المراة التي اختيرت له هي خطيبته نفسها . وليس هذا هو السر فيما يقول الـــراوي ، وانما يبدأ السر حين قررت والدته بعد وفاة والده ان تتزوج احد مرؤوسيه فترك لهما المنزل ولم يعد الا ذاتيوموصلته فيه برقيةتنبئهبوفاةوالدته.عاد هو واخوه الطبيب ليكتشفا ان أمهما ماتت مخنوقة ومع هذا فهما يخفيان الامـــر ويتستران على القاتل الذي لا يعرفانه وتسير الامور في مجراها الطبيعـــي

وبعد طول السنين لم تمت رغبة الزميل القديم في معرفة قاتل امه ، رغبة في مستوى الشهوة المحرقة ، أن يعرف الحقيقة . ويذهب الراوي الى بئـــر المغارة ليسأل الكوكب في الحلقة الثانية « ما هي الحقيقة » (١) . ووفقـــا للمنهج الذي تبناه الحكيم في الحلقة الاولى ، نفهم أن الحقيقة المطلقة هي جماع الحقائق النسبية والجزئية التـــي تتراكم عبر السياق التاريخي . وان الحقيقة النسبية لا تعني مطلقا أن لا « حقيقة واحدة » هنالك بالمعنـــي المفهـــوم في الفلسفات المثالية القائلة بأن كل انسان يرى الحقيقة من وجهة نظره الخاصة التي تغاير وجهات نظر الاخرين . وبالتالي فما قد يراه أحد حقيقة لا يـــراه الاخرين كذلك . توفيق الحكيم يرى : أولا ، أن الحقيقة لها كيانها الموضوعي المستقل عن الرغبات الذاتية للبشر . ثانيا ، أن نسبية الحقيقة لا تعني أن الحقيقة ناقصة وانما تعني أن الحقيقة تاريخية فهي مطلقة بالنسبة لمرحلتها ولكنها نسبية في السياق التاريخي . ثالثا ، ان للحقيقة عدة وجوه « اي مستويات نوعية » ، متفاعلة مع بعضها البعض ولكنها متمايزة كالحقيقـــة العلمية والحقيقة الفلسفية والحقيقة الفنية والحقيقة الاجتماعية والحقيقة الاقتصادية والحقيقة السياسية . ومن الظاهرة الى النظرية الى القانون ، يمضي الانسان في طريق طويل لا نهاية له بحثا عن حقيقة وجوده . ولان الواقع الانساني قابل للمعرفة فستظل الانسانية في سعيها الحثيث نحو المعرفة الكاملة تنجز آيات التقدم والحضارة ، حتى ولو لم تصل الى تلك الغايـــة البعيدة ، التي تكاد أن تكون « الحلم الجمعي للبشرية منذ طفولتها البدائية » وهو الحلم الذي يجذب الواقع الانساني من دائرة الممكن الـــى حافـــة المستحيـــل .

وفي الحلقة الثالثة والاخيرة من ثلاثية « حديث مع الكوكب » تكتمـــل قصة الزميل القديم للراوي حين تصله ذات يوم رسالة مختومة كتب علـــى غلافها « يسلم اليه بعد وفاتي » فاذا بها من مرؤوسه زوج أمه الذي نكتشف انه هو الذي خنق زوجته حين دهمته بوادر الضعف الجنسي وكان جوعها لا يشبع فراحت تعايره المرة تلو الاخرى حتى كان يوم اشتد بينهما الشجـــار والعنف فاراد أن يقفل فمها وتشنجت اعصابه على عنقها حتى اختنقت وماتت . وهو لا يبرر جريمته وان كان يدهش انه اصبح في لحظة قاتلا ، كان السيـــد المسيطر على البيت حين لم تكن فحولته موضع شبهة ، وانحدر الى مهاوي الذل والعبودية حين سرى الضعف في جسده . وهنا يسأل الزميل القديـــم

١ ــ نشرت بالاهرام في ٥ــ١ــ١٩٧٢ (ص ٣ ، ٤) .

راوينا « ما هي القوة ؟ » (١) وينتهي الحكيم من حواره مع الكوكب الذي نقل اليه السؤال ، الى أن القوة هي « حسن استخدام الوسائل للغايات » فيفرق بين قوة العقل وقوة العضلات ، وبين قوة العلم وقوة الات الدمار ، وبين قوة العامل الاقتصادي وقوة الاحتكارات ، بين قوة الفرد الطاغية وقـــوة الشعوب . ان الوظيفة الاجتماعية للقوة هي معيار الخير والشر وبقيـــة نوازع الاخلاق ، فالطاقة في ذاتها ليست خيرا او شرا ، ولكنها مصـــدر اشعاعات القوة بجوانبها المختلفة واساليب استخدامها وتعدد غاياتها . ان القوة المادية ليست منفصلة عن القوة الروحية ، ولكنها متمايزة . قوة الالـــة مثلا ليست قوة مادية فحسب ، انها في الاصل تجسيد لقوة عقلية ، وقبـــل ذلك لاحتياج اجتماعي ، وفي النهاية هي تسهم في تغيير الكثير من القيـــم والعادات الاجتماعية . ان الجرار الزراعي هو ثمرة تفاعل الفكر الخـــلاق مع الحاجة الاجتماعية الملحة ، وحين يحل مكان الادوات البدائية فهو يجلب معه مفاهيم جديدة للزمن والاخلاق والحضارة . والقوة الاساسية الفاعلة في حياة الانسان وتطوره هي القوة الاقتصادية ، كما يقول الحكيم ، انها بيـــن القوى الاخرى تشكل العنصر الحاسم والموجه لمسيرة البشرية . ولتبسيط المسألة فيما يبدو يرى الكاتب في « الطعام » هو الاصل والغاية فيقول « ان أولى الغايات كانت هي الغذاء ، وأولى الوسائل هي كيفية الحصول عليه . وعندما فكر الانسان الاول في وسيلة لصيده ، بدأ العلم . وعندما اكتشـــف الوسيلة بصنع سكين من الحجر ، بدأ العلم التطبيقي أو التكنولوجيا . وعندما رسم على جدران كهفه صورة الحيوان الذي يصيده بدأ الفن . وعندما رفع عينيه الى السماء يستنزل المطر لزرعه ، بدأ الدين . . » وهكذا فالتفسيـــر المادي للوجود والحضارة والمجتمع والتاريخ هو الاطار المنهجي الشامـــل الذي يضم افكار الحكيم في غمرة الصراع الضاري بين الاتجاهاتالثيوقراطية اللاعقلية المزدهرة والاتجاهات العلمانية المضروبة .ويتألف العامل الاقتصادي بين عناصر هذا المنهج كعنصر اساسي وحاسم . وعلى ضوء هذا المنهجيفسر النمو السرطاني لمجتمعات الاستغلال الطبقي والاستعمار الاقتصـــادي والعسكري ، ويرى في الاشتراكية — بوضوح لا يقبل الشك — حلا جذريا لمشكلات المجتمع الواحد ، وحلا محتوما ، مشروطا بالنضال ، لمشكـــلات العالم كله . واذا كانت الاشتراكية علاجا يتيما لمرض الانسانية العضـــال — وهو الصراع الطبقي — فانها العلاج الامثل بشكل خاص لامراض البلدان

---

١ — نشرت بالاهرام في ٩—٢—١٩٧٣ (ص ٣—٤—٥) .

المتخلفة المقهورة والحديثة الاستقلال على السواء . انها أقصر الطرق لدرء التخلف الحضاري البشع ، واسلم السبل لقهر الطغيان الدكتاتوري المروع ، وافضل الوسائل لبناء انساننا الجديد ماديا وروحيا وهو الذي عاش مسحوقا ومطحونا أمدا طويلا . ولا ينسى الحكيم — دائما — أن يرجع لمصر ، حتى لا ننسى نحن ، فيدير تربالخاتمة هذا الحوار :

« — لكن .. بماذا تفسر حياة مصر هذه الالاف من السنيـــن على الرغم من هزائمها .

* لانها كانت تتغذى بحضارات المغيرين وتهضمها وتحيلها دمـــــاء جديده في شرايينها تقوى بها على طردهم . وهي يوم يغلق فمها عن الابتلاع وتضعف معدتها عن الهضم ، فانها تتدهور ، ولا أقول تموت .

— الا يمكن أن تموت يوما ... ؟

* لا يمكن وآثار الحضارات كلها على أرضها . انها تنام أحيانا ، ولكنها تنهض .. تركيبها الطبيعي هو امتصاص عصارة الحضارات .

— ولكنها تجتر أحيانا العلف الجاف .

* تقصد الماضي العتيق الذي لا عصارة فيه .. ان في خزائن الماضى مع ذلك ، أوراقا خضراء .. ربما قصر النظر وضعف الوعي هو السبب في سوء الاختيار .

— حقا ، انها عندما يستيقظ فيها الوعي وتحسن الاختيار وتلائم فـــي غذائها بين الجيد الحي في تراثها والجديد النابض في الحضارات المعاصرة ، فانها تعود الى قوتها الخلاقة ، لتضيف بشخصيتها المميزةما يبهر البشرية..

ابدا ، لم يتخل الحكيم عن ذلك العنصر الرومانسي في تكوينه الباكر ، ذلك الايمان شبه الميتافيزيقي بمصر . ان مصر في خياله ووحدانه تكاد تكون « فكره » اكثر منها واقعا ماديا ملموسا .

***

غير أن هذا لا ينفي أن توفيق الحكيم في العقد الاخير من هذا القـــرن كان كاتبا أمينا في الانصات الى نبض شعبنا ربما كان طموحا اكثر من اللازم في بعض اللحظات مما لا يتفق وتكوينه التاريخي ، ولكنه حاول بقـــدر ما أتيـــح له من الضوء أن يغوص في أعماق المجتمع وان يطفو الى سماوات

العصر . وكانت اغنى الكنوز هي تلك التي يجيئنا بها من احشاء التربـــــة المحلية ، فكان يبدو من خلالها اكثر اصالة ومعاصرة من محاولته المتعجلة في اللحاق بركب الموجات الجديدة هنا وهناك .

ولنا أن نطمئن الرائد الكبير ان ما يخشاه من أن يكون بينه وبين العصر حجابا وهو على قيد الحياة لا موضعله ، وان خوفه من أن يكون في شيخوخته حيا بجسمه فقط متخلفا بفكره لا مكان له او مبرر . وانني حين اثرت « نقطة اعتراض » في خطابي المفتوح اليه ، كنت حريصا على تراث توفيق الحكيم موقنا من أن هذا التراث لا يحتاج الى شفيع طارىء ليبقى في تاريخنا حلقة ثمينـــة من حلقات الثورة الوطنية الديموقراطية في بلادنا . ●

غالي شكري

ابريل (نيسان) ١٩٧٣

مصادر البحث

مراجع القسم الاول

اسم الكتاب	المؤلف	الناشر	طبعة
(١) سجن العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٦٤
(٢) زهرة العمر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٦
(٣) فن الادب	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٢
(٤) ادب الحياة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٩
(٥) تحت شمس الفكر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٣٨
(٦) من البرج العاجي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٧) تحت المصباح الاخضر	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(٨) عصا الحكيم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٣
(٩) التعادلية	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٥
(١٠) شجرة الحكم	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١١) سلطان الظلام «المقدمة»	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤١
(١٢) حماري قال لي	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٤٥
(١٣) تأملات في السياسة	توفيق الحكيم	مكتبة الاداب بالقاهرة	١٩٥٤

(١٤) نماذج فنية في الادب والنقد ــ انور المعداوي ــ مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥١

(١٥) توفيق الحكيم : افكاره واثاره ــ احمد عبد الرحيم مصطفى
مكتبة الاداب ١٩٥٢

(١٦) توفيق الحكيم : الاديب الفنان ــ د. زغلول سلام

(١٧) دراسات في الادب العربي المعاصر ــ يوسف الشاروني ،
المؤسسة المصرية ١٩٦٥

(١٨) عشرة ادباء يتحدثون ، فؤاد دواره ــ دار الهلال ١٩٦٥

(١٩) ماذا يبقى منهم للتاريخ ــ صلاح عبد الصبور ١٩٦١

(٢٠) A. Horani, Arabic Thought in the Liberal Age, Oxford, London 1963

(٢١) Gamal M. Ahmed, The Intellectual Orgines of Egyptian nationalism, Oxford, London, 1960

(٢٢) J. Bronowsky & Bruce Mazlish The Western Intellectual Tradition, Pelican, 1953

مراجع القسم الثاني

(٢٤) عودة الروح ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
(٢٥) عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
(٢٦) يوميات نائب ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
(٢٧) فجر القصة المصرية ، يحيى حقي ، المكتبة الثقافية، دار القلم ١٩٥٩
(٢٨) مصر بين الاحتلال والثورة، صلاح ذهني، مكتبة الشرق الاسلامية١٩٣٩
(٢٩) توفيق الحكيم، اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي، دار سعد مصر ١٩٤٥
(٣٠) في الادب المصري المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبة مصر بالفجالة ١٩٥٥
(٣١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر — د. عبد المحسن بدر، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣
(٣٢) دراسات في الرواية المصرية، د. علي الراعي، المؤسسة المصرية١٩٦٤
(٣٣) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمد يوسف نجم
(٣٤) القصة في الادب العربي الحديث ، د. محمود شوكت
(٣٥) الارض ، لعبد الرحمن الشرقاوي
(٣٦) الحرام ، ليوسف ادريس
(٣٧) المعطف ، لجوجول

(٣٨) E. M. Forster, Aspects of the Nevel, Pelican, 1964
(٣٩) Henry James, The Future of the Novel, Vintage Books, New York, 1956
(٤٠) Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism,
(٤١) E.R. Leavis, The Great Tradition, Meridian Books, New York, 1955
(٤٢) Jan Watt, The Rise of the Novel, Pergrine Books, 1963
Ernesrst J. Semmons, Russian Fiction and Soviet Ideology,

مراجع القسم الثالث

(٤٣) اهل الكهف ، توفيق الحكيم ، دار الهلال ١٩٥٤
(٤٤) ايزيس ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٥
(٤٥) يا طالع الشجرة ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
(٤٦) شهرزاد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤

(٤٧) رحلة الى الغد ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٥٧
(٤٨) الطعام لكل فم ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٣
(٤٩) شمس النهار ، توفيق الحكيم ، مكتبة الاداب ١٩٦٤
(٥٠) رحلة الربيع والخريف توفيق الحكيم دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٤
(٥١) براكسا ، توفيق الحكيم الاداب ١٩٦٠
(٥٢) صلاة الملائكة « سلطان الظلام » الاداب ١٩٤١
(٥٣) السلطان الحائر ، توفيق الحكيم ١٩٥٩
(٥٤) المسرح المنوع ، توفيق الحكيم ١٩٥٦
(٥٥) مسرح المجتمع ، توفيق الحكيم ١٩٥٠
(٥٦) الصفقة ، توفيق الحكيم ، الاداب القاهرة ١٩٥٦
(٥٧) اشواك السلام ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة، الكتاب الذهبي ١٩٥٩
(٥٨) لعبة الموت ، توفيق الحكيم ، الاداب بالقاهرة ، الكتاب الذهبي ١٩٥٩
(٥٩) الصرصار ملكا «مصير صرصار» توفيق الحكيم ، الاداب ١٩٦٦

(٦٠) F L. Lucas, The Drama of Chekhov, Synge, Yeats and, Pirandello, Cassel, 1963.
(٦١)
(٦٢) John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, 1964.
(٦٣) Ronald Gray, Brecht, Writers and Critics, 1965
(٦٤) Maurice Baring, Landmarks of Russian litterature,
(٦٥) Eric Bently, The Playwright as thinker, Meridian Books, New York, 1957

مراجع عامة

(٦٦) الادب للشعب — سلامة موسى — الانجلو المصرية ١٩٥٦
(٦٧) في الثقافة المصرية — محمود العالم ، وعبد العظيم انيس
دار الفكر الجديد بيروت ١٩٥٥
(٦٨) ادب المقاومة — غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة
(٦٩) المنتمي ، غالي شكري — دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٩
(٧٠) ايزيس واوزيريس بلوتارك — ترجمة حسن صبحي بكري
دار القلم بالقاهرة
(٧١) المسرح المصري — د. لويس عوض دار ايزيس بالقاهرة ١٩٥٤
(٧٢) أوزيريس — علي احمد باكثير — الشركة العربية بالقاهرة ١٩٥٩
(٧٣) اساطير فرعونية ترجمة كمال الملاخ الدار القومية بالقاهرة

(٧٤) مقالات في النقد والادب — د. لويس عوض — الانجلو المصرية ١٩٦٤
(٧٥) في النقد المسرحي — فؤاد دوارة — المؤسسة المصرية ١٩٦٥
(٧٦) سر شهرزاد ، علي احمد باكثير — مكتبة الخانجي —
(٧٧) سندباد مصري — د. حسين فوزي — دار المعارف — ١٩٦١
(٧٨) مسرح برناردشو — د. علي الراعي — المؤسسة المصرية ١٩٦٣
(٧٩) مسرح الحكيم — د. محمد مندور — دار المعرفة —
(٨٠) المسرح العالمي — د. لويس عوض — دار المعارف ١٩٦٤

كتابات حول الحكيم وادبه

(١) شجرة توفيق الحكيم — فوزية مهران — صباح الخير (١٣ ديسمبر ١٩٦٢)
(٢) دفاع عن المعقول — د. زكي نجيب محمود — الاهرام (١١ يناير سنة ١٩٦٣)
(٣) رسالة من نيويورك عن يا طالع الشجرة — احمد بهاء الدين — الاخبار (٢٤ — ١٢ — ١٩٦٢)
(٤) توفيق الحكيم اصبح متصوفا — احمد عباس صالح — ٢٠ ديسمبر سنة ١٩٦٢ .
(٥) طه حسين قال لي لم أفهم مسرحية الحكيم — انيس منصور — الاخبار ١٨ ديسمبر سنة ١٩٦٢
(٦) كتاب عرفتهم : توفيق الحكيم — احمد عباس صالح — الجمهورية — ٢٤ مارس سنة ١٩٦٢
(٧) توفيق الحكيم يعود الى شبابه الفني — رجاء النقاش — اخبار اليوم ١٣ — ١ — ١٩٦٢
(٨) براكسا او انتصار الشعب — هشام متولي — الوحدة الدمشقية ٦ — ١— ١٩٦١
(٩) زوجات اعجبن الحكيم — حلمي سلام — الاذاعة (٥—١١—١٩٦٠)
(١٠) توفيق الحكيم وادبه — محمد مندور — قافلة الزيت — يونيو ١٩٦٠
(١١) توفيق الحكيم لم يبك ساعة ولادته — صلاح المراكبي — الاذاعة — ٥ — ١٢ — ١٩٥٩
(١٢) يوم مع ام توفيق الحكيم — عبد التواب عبد الحي — المصور ٩—١٠—٥٩
(١٣) ولدي توفيق الحكيم — نجاح عمر — صباح الخير ٨٢١ — ١٠ — ٥٩
(١٤) اصالة توفيق الحكيم — محمد مفيد الشوباشي — الشعب ٢٥—٥—٥٩

(١٥) يوميات توفيق الحكيم في باريس ــ احمد قاسم جودة ــ روز اليوسف ١٨ ــ ٥ ــ ١٩٥٩
(١٦) عندما يحلم توفيق الحكيم ــ عبد الفتاح البارودي ــ الاخبار ٢٧ ــ ٤ ــ ٥٩
(١٧) عودة الشباب بين توفيق الحكيم وجيته ــ عبد القادر حميده ــ التحرير (٢١ ــ ٤ ــ ١٩٥٩)
(١٨) توفيق الحكيم يشرح كيف يكتب مؤلفاته ــ مفيد فوزي ــ صباح الخير ٢٢ ــ ١ ــ ٥٩
(١٩) توفيق الحكيم والنظرة عند الوجوديين ــ انيس منصور ــ الاخبار ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨
(٢٠) هؤلاء علموا توفيق الحكيم ــ احمد بهجت ــ الاهرام ــ ١٢ ديسمبر سنة ١٩٥٨
(٢١) حامل الوسام ــ يوسف الشاروني ــ روز اليوسف ــ (٨ ديسمبر سنة ١٩٥٨)
(٢٢) لا تشوهوا ادبنا أيضا ــ عبد الرحمن الشرقاوي ــ الشعب (٢٥ نوفمبر سنة ١٩٥٨)
(٢٣) العقاد يحكم ببراءة توفيق الحكيم ــ عباس محمود العقاد ــ الاخبار (٢٤ نوفمبر سنة ١٩٥٨)
(٢٤) الهدم والبناء وتوفيق الحكيم ــ كامل الشناوي ــ الجمهورية ــ (١٨ ــ ١١ ــ ١٩٥٨)
(٢٥) توفيق الحكيم محتاج الى معجزة ــ رشدي صالح ــ الجمهورية ــ (١٧ ــ ١١ ــ ١٩٥٨)
(٢٦) الفرق بين الاقتباس وتوارد الخواطر ــ احمد حمروش ــ الجمهورية (٢٩ ــ ١٠ ــ ١٩٥٨)
(٢٧) حمار الحكيم .. والحمار الاسباني - رشدي صالح ــ الجمهورية (٢٨ ــ ١٠ ــ ١٩٥٨)
(٢٨) ساعة مع توفيق الحكيم ــ نعمان عاشور ــ الاخبار ــ ١١ اكتوبر سنة ١٩٦٥
(٢٩) لم يعد لغزا ــ محمد نصر ــ اخر ساعة ــ (٨ ــ ٩ ــ ٦٥)
(٣٠) درس من توفيق الحكيم ــ رجاء النقاش ــ المصور (٣١ـــ٨ـــ١٩٦٥)
(٣١) الدم المسفوك بين توفيق الحكيم وبين الشعر ــ وحيد النقاش الاهرام (٢٥ ابريل سنة ١٩٦٥)

(٣٢) لمحات من حياة توفيق الحكيم ــ عادل زكي ــ وطني (١٨ــ٤ــ١٩٦٥)
(٣٣) الورطة بين العامية والفصحـــى ــ د. لطيفة الزيات الاهرام ــ (٥ ابريل سنة ١٩٦٥)
(٣٤) لماذا لم يشتغل توفيق الحـــكيم بالسياسة ــ احمد حجازي ــ روز اليوسف (١ ــ ٢ ــ ١٩٦٥)
(٣٥) سجن العمر ــ طه حسين ــ الاخبار ــ ٣٠ ــ ١ ــ ١٩٦٥
(٣٦) توفيق الحكيم يروي قصة حياته ــ محمود امين العالم ــ المصـــور (٨ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٧) السجن الذي اختاره الحكيم ــ انيس منصور ــ (١٢ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٨) سجن العمر ــ فتحي غانم ــ صباح الخير (٧ ــ ١ ــ ١٩٦٥)
(٣٩) حديث ليس للنشر مع توفيق الحكيم ــ عبد المنعم صبحي ــ بناء الوطن (ابريل سنة ١٩٦٤)
(٤٠) اعترافات توفيقالحكيم ــ فؤاد دواره ــ الجمهورية (١٧ــ١٢ــ١٩٦٤)
(٤١) توفيق الحكيم وشهرزاد الجديدة ــ رجاء النقاش ــ الجمهورية (١٩ نوفمبـــر ١٩٦٤)
(٤٢) الله والفنان ــ فتحي خليل ــ صباح الخير (١٢ ــ ١١ ــ ١٩٦٤)
(٤٣) شجرة الحكيم سليمان ــ عبد الله الطوخي ــ صباح الخير (٩ ــ ٧ ــ ١٩٦٤)
(٤٤) المؤلف المسرحي ومأساة الزمن ــ عبد الله الطوخي ــ صباح الخـــير (٩ ــ ٧ ــ ١٩٦٤)
(٤٥) الحكيم شاعرا ــ رشدي صالح ــ الاخبار (٦ ــ ٦ ــ ١٩٦٤)
(٤٦) توفيق الحكيم شاعرا ــ انيس منصور ــ الاخبار (٢ يونيو سنة ١٩٦٤)
(٤٧) الطعام لكل فم ــ د. محمد مندور ــ الجمهورية (١٥ ابريل سنة ١٩٦٤)
(٤٨) يا طالع الشجرة بين الرمزية واللامعقول د. محمد مندور (٢٤ مارس سنـــة ١٩٦٤)
(٤٩) اجراء حكيم وحوار مع الحكيم ــ د. حسين فوزي ــ الاهرام (٢٨ فبراير سنة ١٩٦٤)
(٥٠) توفيق الحكيم يشرح نفسه ــ الفريد فرج ــ الاخبار (١٥،٨ فبرايـــر سنـــة ١٩٦٤)
(٥١) الطعام لكل فم ــ رجاء النقاش ــ الاخبار (٢٣ نوفمبر سنة ١٩٦٣)
(٥٢) استئناف الحكم في قضية الكترا واخواتها ــ انيس منصـــور ــ المصور (١٥ نوفمبر سنة ١٩٦٣)

(٥٣) مطاردة شخص غريب في مسرحيات توفيق الحكيم ــ انيس منصــــور الاخبار (٥ مارس ٦٢)
(٥٤) يا طالع الشجرة ــ عبد الكريم ابو النصر ــ السياسة (البيروتيـــة) (١٦ فبراير سنة ١٩٦٣)
(٥٥) رحلة صيد ــ صلاح حسني ــ وطني ــ (٣ فبراير سنة ١٩٦٣)
٥٦ توفيق الحكيم يتحدث عــــن الفن والحياة .
ــ غالي شكري ــ (حوار) العدد ١٧
(٥٧) يا طالع الشجرة ــ فؤاد دواره ــ الكاتب مايو سنة ١٩٦٣

كتب صدرت عن توفيق الحكيم بعــد ١٩٦٦

(١) د.علي الراعي ــ توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر ــ كتاب الهلال
(٢) جورج طرابيشي ــ لعبة الحلم والواقع ــ دراسة في ادب توفيق الحكيم ــ دار الطليعة ــ بيروت ١٩٧٢
(٣) محمود أمين العالم ــ توفيق الحكيم المفكر والفنان ــ دار القدس ــ بيروت، ١٩٧٥

فهرس الكتاب

مؤلفات غالي شكري

١ ــ سلامة موسى وأزمة الضمير العربي — طبعة ثالثة ١٩٧٥
٢ ــ ازمة الجنس في القصة العربية — طبعة ثالثة ١٩٧٩
٣ ــ المنتمي : دراسة في ادب نجيب محفوظ — طبعة ثانية ١٩٦٩
٤ ــ ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم — طبعة ثالثة ١٩٨١
٥ ــ ماذا اضافوا الى ضمير العصر ؟ — طبعة اولى ١٩٦٧
٦ ــ امريكا والحرب الفكرية — طبعة اولى ١٩٦٨
٧ ــ شعرنا الحديث .. الى اين ؟ — طبعة ثانية ١٩٧٨
٨ ــ ادب المقاومة — طبعة ثانية ١٩٧٩
٩ ــ مذكرات ثقافة تحتضر — طبعة اولى ١٩٧٠
١٠ ــ معنى المأساة في الرواية العربية — طبعة ثانية ١٩٨٠
الرواية العربية في رحلة العذاب ــ الجزء الاول
١١ ــ العنقاء ــ صراع الاجيال في الادب المعاصر — طبعة ثانية ١٩٧٧
١٢ ــ ثقافتنا بين نعم ولا — طبعة اولى ١٩٧٢
١٣ ــ ذكريات الجيل الضائع — طبعة اولى ١٩٧٢
١٤ ــ التراث والثورة — طبعة ثانية ١٩٧٩
١٥ ــ عرس الدم في لبنان — طبعة اولى ١٩٧٥
١٦ ــ غادة السمان بلا أجنحة — طبعة ثانية ١٩٨١
١٧ ــ يوم طويل في حياة قصيرة — طبعة اولى ١٩٧٨
١٨ ــ النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث — طبعة اولى ١٩٧٨
١٩ ــ الثورة المضادة في مصر — طبعة اولى ١٩٧٨
٢٠ ــ الماركسية والادب — طبعة اولى ١٩٧٩
٢١ ــ اعترافات الزمن الخائب — طبعة اولى ١٩٧٩
٢٢ ــ انهم يرقصون لليلة رأس السنة — طبعة اولى ١٩٨٠

٢٣ ـ عروبة مصر وامتحان التاريخ	طبعة ثانية ١٩٨١
٢٤ ـ محاورات اليوم السابع	طبعة اولى ١٩٨٠
٢٥ ـ من الارشيف السري للثقافة المصرية	طبعة اولى ١٩٧٥
٢٦ ـ ماذا يبقى من طه حسين	طبعة اولى ١٩٧٤
٢٧ ـ البجعة تودع الصياد	طبعة اولى ١٩٨١

THAWRAT AL - MU^{C}TAZIL

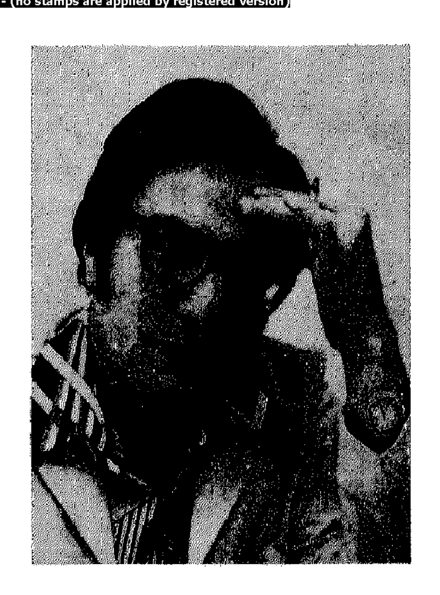
A Study of The Literary Works of TAWFIQ AL - HAKIM

by

Dr . GHALI SHOUKRI

Dar al-Afaq al-Jadida BEIRUT. LEBANON





ماذا كتب توفيق الحكيم خلال السنوات الثماني الماضية ؟ لا شيء يستحق الذكر ، فقد توقف فنياً عن الإبداع ، لأن رؤياه الفكرية - مع جيله - توقفت عن العطاء .

وليس « عودة الوعي » أو تأييد كامب ديفيد ، إلا مواقف سياسية ، تنسجم تماماً مع الرؤيا الميتة التي كانت وطنية يوماً طويلاً ضد الاحتلال ، وانتهت موضوعياً مع الثورة ، ولم تبعث قط إلا مع الثورة المضادة . هكذا يرتبط المصيران .

باستثناء « المواقف السياسية » ليس هناك عمل فني جديد على صعيد الفكر والجمال عند توفيق الحكيم ، ومع هذا لم يسأل نفسه هذا السؤال : لماذا أنتجت حين كنت غائب الوعي ، ولماذا توقفت حين عاد ؟

نحن نعرف الجواب . لقد كان الحكيم رائداً في تاريخ الأدب المصري الحديث ، حين كان مفهومه للوطنية المصرية رومانتيكياً ثورياً ، وقد كف الحكيم عن العطاء حين عاكس الزمن ووقف ضد التاريخ ، أو حين تجاوزه الزمن وداعبته سخريات التاريخ .

وهذا الكتاب يحتفل بالجزء الرائد من أدب توفيق الحكيم ، وهو الجزء الأكبر من حياته وفنه وفكره ، أما الجزء الآخر والأقل ، والذي كف فيه عن العطاء ، فإنه ليس جديراً بالتوقف إلا حين تكتب المأساة المصرية الكاملة في ظل الثورة المضادة .

منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت